Александр Бренер



ИСКУССТВО ЖИЗНИ И ИСКУССТВО ВИДЕТЬ:
Блинова и Хальфин

Алматы. 2019



Лидия Блинова и Рустам Хальфин.
Алма-Ата. 70-е.
Из архива Ларисы Андреевой

Aspan Gallery

*Искусство — это то, что
делает жизнь более интересной,
чем само искусство.*
Роберт Филлиу

Александр Бренер

ИСКУССТВО ЖИЗНИ И ИСКУССТВО ВИДЕТЬ:

Блинова и Хальфин

Алматы. 2019



Содержание

Вместо предисловия: любить

Очерки, собранные в этой книге, не являются художественной критикой или искусствоведческими эссе. Это и не воспоминания и даже не литературные портреты, а скорее не слишком умелое признание в любви. Как сказал древний святой: „Когда есть любовь, немного нужно заповедей“. И доказательств тогда тоже не нужно, не нужно резонов и обоснований, не нужно связных и стройных доводов — почему ты любишь, для чего и за что. Когда любишь „за что-нибудь“ — это уже и не любовь, как учит аббат Прево. Любовь больше связана с молитвой, чем с аргументацией. Соответственно и выражение любви тяготеет к отрывочности и косноязычию, нежели к гладкому и последовательному изъяснению.

Таковы эти очерки — они довольно сумбурно и подчас смехотворно говорят о том, чтО их автор любит, чем он восхищается, что его возносит. И читатель несомненно заметит, что признание в любви в данном случае обращено не только к главным героям очерков — к Лидии Блиновой и Рустаму Хальфину — но и к тем мыслителям, писателям и художникам, которые в этих текстах упоминаются и цитируются. А если автор на кого-нибудь нападает, то делает это опять-таки из любви, ведь любовь говорит не только „да“, но и „нет“ — большое НЕТ тому, что мешает и противостоит любви.

Из всего вышесказанного, впрочем, не следу́ет, что автор умеет и знает, как любить. Нет, он в этом деле блуждает в потёмках и частенько спотыкается, теряет опору, падает. Ему, ничтожному, знаком не ровный и мощный свет любви — её великий пер-

воисточник,— а всего лишь редкие и слабые вспышки любовного возгорания, возникающие в душевных сумерках, в духовной глуши, во мраке блужданий, на которые он обречён вместе со всем человечеством.

Возможно, прав Ролан Барт, согласно которому любая фигура „любовного дискурса" основана на феномене отсутствия — мы любим того, кого нет с нами, кого мы напряжённо, неустанно и порой безнадёжно ждём? Возможно, слова любви, как говорит Барт, „это моя собственная, личная легенда, моя сакральная история, которую я декламирую самому себе, и эта декламация (замороженная, забальзамированная, удалённая от практики) и есть, собственно, любовный дискурс"?

Но нельзя закрыть глаза на философскую уверенность Вальтера Беньямина, знавшего, что любовь — это мессианское стремление человека к своему истинному положению. Любовь есть освобождение от законов, отношений власти и всех иллюзий прогресса. Любовь -единственное наше спасение.

Именно эта идея любви не даёт погрузиться в отчаяние, не позволяет скатиться в нигилизм, заставляет жить и мечтать. Как близка эта беньяминовская любовь — и как недосягаема!

Удивительно сказала о любви Марина Цветаева: „Вы меня никогда не любили. Если любовь разложить на все её составные элементы — всё налицо: нежность, любопытство, жалость, восторг и т.д. Если всё это сложить вместе — может и выйдет любовь. Но это никогда не слагалось вместе."



*

Об искусстве жизни и о Лиде Блиновой, практиковавшей это искусство

Я говорю недомолвками, потому что это соответствует предмету нашего разговора.
Павел Улитин

Существует забавный рассказ швейцарского искусствоведа Бернхарда Гайзера о том, как Пикассо посетил Клее в Берне в 1937 году. Это была, кстати, их первая и единственная встреча.

В тот день Гайзер повёл Пикассо в бернский исторический музей, и они застряли там так, что уже опаздывали к Клее, который ждал их у себя дома. Вытащить Пикассо из музея было невозможно — он стал восхищаться коллекцией керамики, которую обнаружил в одном из залов. И хотя Гайзер напомнил ему, что Клее их ожидает, это не возымело никакого действия. Внимание Пикассо было приковано к нескольким выставочным экспонатам, и он всё медлил и медлил. А потом, когда они вышли на улицу, знаменитый художник пожелал взять такси, хотя стоянка машин располагалась на таком же расстоянии от музея, как дом Клее. Но Пикассо настаивал. А по пути на стоянку он завернул в лучшую кондитерскую Берна и купил большой куль сладостей. Когда же Гайзер заметил, что эти вкусности принято есть с вином, то Пикассо вознамерился зайти в ближайшее кафе, где заказал бутылку красного.

К Клее они пришли с двухчасовым опозданием. И было очевидно, что хозяин дома их уже не ждал. Он был одет в халат и домашние туфли, а на столе в гостиной стояло блюдо с недо-

еденными угощениями, приготовленными по случаю визита. Клее выглядел немного раздражённым и усталым. Час был уже поздний.

По просьбе Пикассо хозяин дома принёс папки со своими работами. Пикассо принялся рассматривать их, причём с большим вниманием. Он медленно переворачивал один лист за другим, а их в папках было немало. Кое-какие рисунки Пикассо разглядывал сначала в правильном положении, а потом вверх ногами, как это принято среди художников. В полном молчании провели они за этим занятием два или три часа. Лишь однажды Пикассо спросил: „Это перо?" И Клее ответил: „Да".

Я вспомнил этот рассказ потому, что он, как мне кажется, хорошо иллюстрирует два совершенно разных способа жить, которые могут быть у художников. Формы жизни — и формы творчества. В 1937-м году Пикассо был уже самым прославленным живописцем в мире и привык поступать соответственно. Он приехал из парижской метрополии в провинциальный Берн и вёл себя как супер-звезда. А Клее? Он тоже имел репутацию большого мастера, его уважали художники и сведущая публика, но никакой шумихи вокруг его имени не было. Клее был сосредоточен на своей работе, жил тихо, погружённый в своё вИдение. Об искусстве Клее, кстати, хорошо сказал Марсель Дюшан: „На первый и поверхностный взгляд его композиции напоминают детское наивное рисование... При вторичном анализе открываешь метод и технику, свидетельствующую о глубокой зрелости мышления... И, в конце концов, видишь: ему так много есть чего сказать, что он не повторяется ни в одной из своих работ". И в каждой из них Клее, по словам Джорджо Агамбена, „становится тем, что изображает". Становление — цветком, рыбой, линией, точкой — вот внутренняя основа метода Клее.

А что можно сказать в связи с этим об искусстве Пикассо? Он не сидел тихо и не становился цветком, а „танцевал" (так однажды отозвался о Феллини другой большой режиссёр — Пазолини).

Да, Пикассо танцевал — как прима-балерина на сцене Мариинского театра. Он мог станцевать любую роль, любую партию — с неизменным успехом. Но, возможно, он уже несколько затанцевался и заигрался. Возможно, он, танцуя, забыл одну важную вещь — как быть самим собой. Ведь он сделался уже не просто Пабло Пикассо, а целым брендом, торговой маркой, ярлыком — „ПАБЛО ПИКАССО, ВЕЛИКИМ ХУДОЖНИКОМ". И этот бренд сулил не становление цветком или зверем, а что-то совсем другое — громкую славу, всеобщее восхищение, а также молочные реки и кисельные берега. Признание, успех, деньги — вот что сулил этот бренд.

И всё искусство за этим брендом последовало. Оно принялось танцевать и гарцевать, как Пикассо. Искусство стало, как сказал Ги Дебор, последней великой идеологией капитала. Искусство сделалось главным фетишем общества спектакля. И Пикассо сыграл в этом большую роль — станцевал свою партию на славу.

Но не все, конечно, последовали за Пикассо и К, были и исключения. Были непослушные, упрямые, странные художники, которые жили и работали в совершенно ином модусе. Они не поддались общественной тяге к успеху и признанию, которая захватила их коллег и товарищей. Они избрали более узкий и опасный путь: попытались остаться самими собой, не сделались добычей музеев, банков и кураторов.

Быть самим собой и жить своей жизнью — это в нынешнем мире и в нынешнем искусстве вещь исключительная. Идти своей тропой, за своим заветным образом, падать, вставать, запинаться, снова идти... Это большое и редкое искусство. Поэтому так интересно думать о Лидии Алексеевне Блиновой — негромкой, стойкой и ясной, защищавшейся от хищных общественных взоров, художнице. Блинова знала, как это важно — оставаться собой.



*

Она могла бы сказать вслед за Клее: „Первое для меня — искусство жизни. На втором месте моя идеальная профессия — философия и поэзия. Затем моя реальная профессия — изобразительное искусство. И на четвёртом месте иллюстрация — для заработка". Только в случае Блиновой место иллюстрации занимали архитектура и театральная сценография, а позднее изготовление ювелирных изделий из пластика — колец, серёжек, ожерелий.

Но главное — искусство жизни. Что же оно означает?

Искусство жизни или „эстетика существования" — это, как известно, одна из главных тем позднего Фуко. Причём в его понимании „жизнь как произведение искусства" неразрывно связана с этической проблематикой. В одном из своих интервью Фуко говорит, что „идея жизни как материала для создания

произведения искусства“ восхищает его. И тут же добавляет: „Но также и идея, что этика является очень сильной основой для существования — безотносительно к правовой сфере, к закону“.

В третьем томе „Истории сексуальности“, получившем название „Забота о себе“, Фуко выявляет „техники себя“ — способы и навыки, с помощью которых индивид может изменить себя и своё поведение, чтобы стать свободным. “Мы — заключённые определённых представлений о самих себе и своём поведении. Мы должны освободить нашу собственную субъективность, наше собственное отношение к самим себе“. Согласно философу, освобождение возможно через особые практики, позволяющие человеку самому выработать для себя правила жизни. Какие это практики? Фуко связывает их с понятием аскезы. Но аскеза у него не противостоит удовольствиям.

Каждому стоит задуматься: „А есть ли у меня такие практики?“

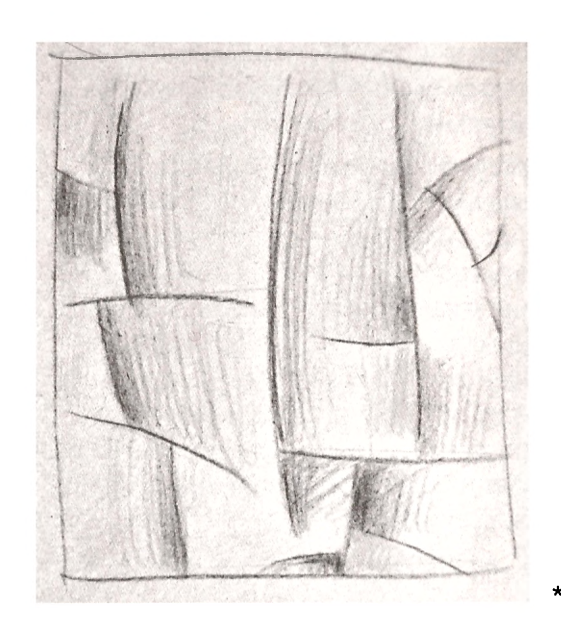
В своей книге „Использование тел“ Джорджо Агамбен развил концепты Фуко, касающиеся техник себя. Философское исследование Агамбена открывается эпиграфом — цитатой из „Опытов“ Монтеня: „Простой мальчишка-спартанец, украв лисицу и спрятав её у себя под плащом, допустил, чтобы она прогрызла ему живот, лишь бы не выдать себя (ведь они, как известно, гораздо больше боялись проявить неловкость при краже, чем мы — наказания за неё)“.

Удивительная история, не правда ли?

Как же мне избежать прогрызенного живота? Как защититься от чужих ложных представлений, которые я на себя невольно навешиваю? Как освоить заботу о себе? Как быть собой?

Я не знаю, какие „техники себя“ предпочитала Лида Блинова. Но они у неё точно были.

Вспоминаю одно дружеское застолье в доме Лиды и Рустама. В тот день на полу небольшой комнаты разместились гости — человек десять. Перед ними стояли блюда с дымящимся пловом, тарелки с салатами и фруктами. Пир был уже в полном разгаре.

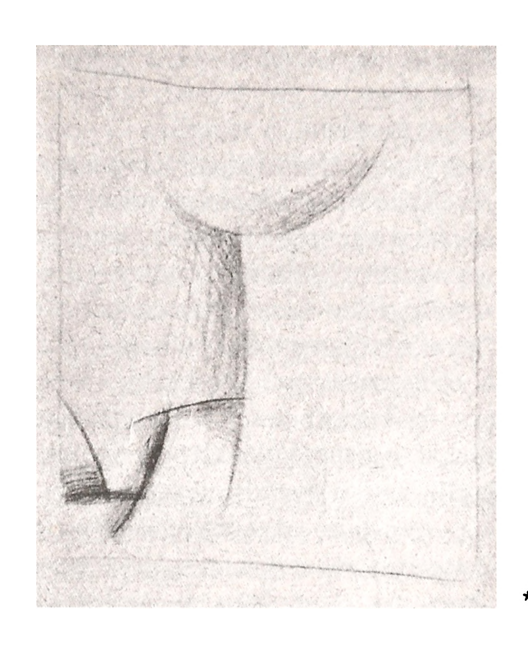


*

Я сидел в дальнем конце комнаты и вдруг посмотрел на Лиду, находившуюся в другом конце. Меня поразило выражение её лица, её лёгкая беглая улыбка. Я подумал, что ей одиноко среди людей. У меня возникло ощущение, что Лида одновременно присутствует здесь и находится в каком-то другом месте. Что это было за место? Предполагаю, что оно не было доступно никому, кроме неё. Это было тайное, особое место. Но Лида свою отстранённость отнюдь не афишировала, почти никак не обнаруживала. Только вот эта странная, задумчивая улыбка.

Лида постигла тончайшее, деликатнейшее искусство — быть здесь и укрываться в себе. Редчайшее искусство подлинного художника жизни.

Художник Гия Ригвава указал мне недавно на одно замечательное природное явление, получившее название „застенчивость кроны“ (англ. Crown shyness). Это феномен, наблюдающийся у некоторых видов деревьев, когда их полностью развившиеся



*

кроны почему-то не соприкасаются, формируя полог леса с каналами-пробелами. То есть деревья по какой-то неясной причине не хотят смыкаться, сплетаться ветвями.

Учёные не пришли к единому выводу о причинах „застенчивости“. По одной версии, высокие тонкие деревья во время сильных ветров повреждаются и, чтобы избежать столкновения друг с другом, реагируют „застечивостью кроны“. Есть и другое предположение: верхние ветви деревьев очень чувствительны к уровню солнечного света и прекращают расти при сближении с другими деревьями, чтобы не оказаться в тени.

Когда я вспоминаю Лиду, мне кажется, что её способ существования напоминал феномен „застенчивости кроны“. Она прекрасно знала ценность подлинной близости с людьми, но умела оставаться в своём собственном пространстве, в своём особенном мире. Умела за путами человеческих отношений увидеть небо и солнце.

Я бы назвал модус жизни и творчества Лидии Блиновой дружеским модусом. Это значит, что её искусство — искусство жизни и художественные творения — носили своеобразный интимный и анти-общественный характер. Дружба, как её определяет Джорджо Агамбен, всегда против власти, против утверждённых обществом норм и законов. Дружба — это объятие двух тел, двух живых существ под клинками власти, против этих клинков. Дружба — акт неповиновения, заговор неуправляемых. Дружба опровергает привычное различие между „частным“ и „общественным“. Дружба не частная и не общественная. Она подразумевает мысль. Она подразумевает бунт и экзодус. Она подразумевает иную оптику бытия и другую форму жизни.

Поэтому дружба анти-общественна. Современное общество требует от людей совсем другого: зависимости, следования нормам, включённости в свои аппараты, бесконечного производства. Чего, например, хочет общество от художника? Выставок, продаж, саморекламы, контактов с медиальными структурами... Общество хочет от художника всё новых и новых работ, непрерывного конвейера — успешной карьеры... Ну и тому подобное...

А вот Лидии Алексеевне Блиновой это было не нужно. Она жила и творила иначе. Она не путала свою жизнь с работой. Ей было свойственно созерцательное существование. Она любила игру, а не производство. Она оставалась улыбчивым анонимом там, где все кричали „я, я, я!“ и били себя в грудь. Дружескую скрытность она предпочитала публичной персоне. А ещё она верила в силу чистого воображения.

Воображение не хочет произведения. Как сказал Ингмар Бергман: “Самые лучшие режиссёры не снимают фильмов. Этим счастливцам достаточно закрыть глаза, и на обратной стороне их век возникнут потрясающие картины“.

Искусство — это плод воображаемой жизни, то есть единственной подлинной реальности. Другой у нас просто нет. Не считать же за жизнь то, что нас окружает — эту невообразимую нищету!

Искусство — это возможность иной жизни, открытая для использования.

Когда смотришь на маленькие рисунки Блиновой, обнаруживаешь особую оптику интимного, приближенного смотрения. Её творчество предназначено не для „музейного" зрителя, а для „домашнего" понимателя. Она формует свои видЕния, как существо может формовать себя с помощью выбранных им техник. Вероятно, отсюда проистекает любовь Блиновой к лепке, к пластику, к пластилину — материалу тёплому и податливому, способному к бесконечной метаморфозе — к становлению.
В конце концов она прошла школу у скульптора Иткинда — формовщика масок. Но сама она не стала скульптором. Скорее, Лида с помощью искусства формовала себя и свой мир, свою форму-жизни. И, при этом, никакого шума и гама, как у нынешних художников. Никакого самовыпячивания, никакого акционизма и активизма, никакой излишней экспрессии. Лида так далека от всего этого, как киска-бронемиска (герой её стихотворений) — от похождений Кинг-Конга в Нью-Йорке. Её работы рассчитаны не на трезвон в прессе, не на восторг коллекционеров и критиков, а на особого зрителя — друга и собеседника. Такого друга хотел найти в своём читателе Мандельштам, размышлявший об этом в эссе „О собеседнике". Лида любила Мандельштама. Он был одним из её друзей.

Возможно, здесь и кроется секрет лидиного искусства жизни. Она не хотела стать ещё одним художником, создающим тот или иной корпус работ — холсты, рисунки, скульптуры, фотографии... Её не интересовало творчество как профессиональная деятельность. Скорее, она хотела от жизни и искусства постоянного соприкосновения, слияния. Следуя средневековым китайским поэтам и художникам, Лида находила возможность искусства во всём — в прогулке за город, в созерцании бабочки, в приготовлении пищи, в дружеском собеседовании, в курении сигареты, в чтении книги. В любом из этих занятий она открывала воз-



можность соединиться с другом — „сестрой моей жизнью“. И это было её искусство.

Предмет художественных работ Блиновой — мир, освобождённый из сетей властных отношений. Она рисует плоды земли, не предназначенные для базара. Она изображает существ, сбежавших из аппаратов — из школы, музея, колонии, кинотеатра, поликлиники...

Казимир Малевич придумал очень хорошее название для аппаратного мира — „харчевой порядок“. Он ненавидел это устройство и предвидел его окончательное засилие.

Мы сейчас живём под гнётом экономики. Это апофеоз харчевого порядка. Экономика правит всем, включаю культуру и удовольствия.

Харчевая логика была ненавистна Лиде.

Она ежедневно, ежечасно сбегала, ускользала, исчезала из харчевого порядка.

Когда я думаю о Лиде, мне в голову приходит слово „уход“.

„Уход“ в русском языке имеет два значения: „уход за кем-то“ (например, за ребёнком, за больным, за собой, за цветком) и „уходить“.

Оба значения сливаются в одно, когда человек решает порвать с нормами и выйти из системы, из общества.

Ясно, что такой уход предпринимается для того, чтобы выздороветь, вернуть себе душевный покой и весёлую силу (уход за собой). И чтобы скрыться, уйти, исчезнуть из подлого порядка вещей, вырваться из своего ложного „я“ (бегство из аппаратов).

О таком двойном уходе мечтали многие и разные люди — знаменитые и тёмные, славные и никому неведомые.

А некоторые не только мечтали, но и ушли.

Возможно, ушла и Лида. Неоспоримо одно: она уходила.

Но куда?

*

В свою форму-жизни.

Друг и собеседник Елены Гуро — Михаил Матюшин — говорил, что она занимается „уходом в природу“.

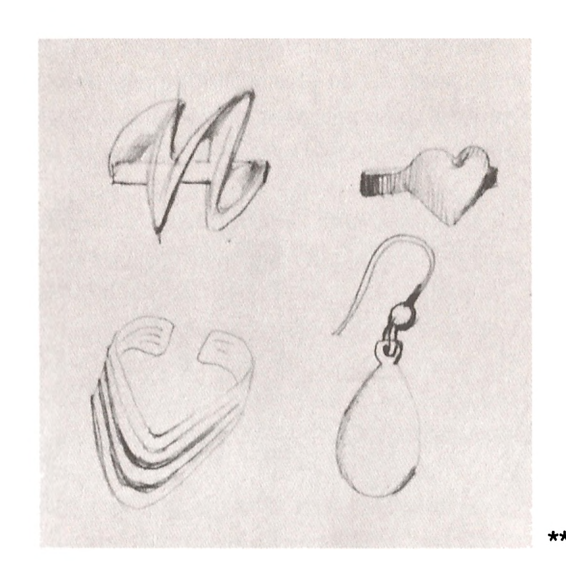
Вот что пишет Матюшин: „Когда она смотрела или слушала, то вся проникалась вниманием, её интеллект загорался в контакте к воспринимаемому. Она как бы знала „тайны“ вещей и умела переводить их в слово и рисунок. Её любовь к природе и привычка к наблюдению были так велики, что, живя и учась в Петербурге, она пользовалась каждым свободным днём, чтобы уехать за город. Ранней весной она отправлялась в деревню. И уже поздней осенью возвращалась в свой „каменный карман“, как она называла своё пребывание в городе. Она привозила множество рисунков, акварелей, холстов и записей в стихах и прозе. Её творчество даёт богатый материал для изучения специфики искусств в их органическом единстве“.

И ещё: „Гуро и я много думали и толковали о том, как показать в картине скрытую жизнь, внутренние силы, строящие видимость, в связи со всё наполняющим движением“.

То есть опять-таки: формы-жизни.

Жизнь, как её определяет Матюшин, — это истинный объект исследования художника, который хочет не только проникнуть в движения и структуры бытия, в тайны становления мира, но и изменить самого себя в соответствии со своими открытиями — стать органической частью жизненного универсума. Изменить себя, жить иначе, стать другим — вот истинное намерение каждого подлинного художника.

Когда я смотрю на фотографии Елены Гуро, то невольно вспоминаю Лиду Блинову. Она тоже „уходила в природу“. Послушаем ещё раз Матюшина: „Человек — частное природы, но всегда себя выделяет как самое важное, „в особинку“. Эта черта, вероятно, охранного организма присуща всем художникам и мешает им увидеть природу в ц е л о м через себя. Гуро говорит — „для


**

искателей живут неведомые страны". Но искателей мало. Художники обычно идут с готовыми рецептами и на природу смотрят, как на нечто „служебное", подсудное логическим нормам искусства. Таких природа „не любит", и для них она закрытая книга. Такие черпают из той „единицы" целого, которая есть тоже природа, но называется „Я" и любит только „Я" и все его проявления. Гуро всё отдала природе, все силы физические и душевные, и природа ей открыла, как никому, свои „тайны" роста и движения".

Есть ещё одна художница, которая заставляет меня вспоминать Лиду Блинову уже одним звучанием своего имени — Варвара Бубнова. Подруга Вальдемара Матвейса (Владимира Матвея), автора великолепных книг „Фактура" и „Искусство негров", Бубнова прошла непростой путь, скрытый от завистливо-злобных глаз художественной „общественности". Вернувшись после долгого пребывания в Японии в СССР и поселившись в Сухуми, Варвара Бубнова создала работы, в которых сдержанность жеста сочетается с умным глазом и удивительным изяществом. Глядя



на эти произведения, думаешь о том, что за ними стоит жизнь, в которой нашлось место всему: революциям и эмиграциям, авангардам и классике, тяжкому опыту и пожелтевшему кленовому листу, который падает, медленно поворачиваясь в воздухе.

Область лидиных интересов — это прежде всего не-сбывшееся, не-осуществлённое, возможное искусство. ПОТЕНЦИАЛЬНОСТЬ — главный концепт философии Агамбена и, возможно, главная артистическая интенция Блиновой, траектория её жизненного пути, её формы-жизни. В этом смысле показательна работа Лиды под названием „Пальцевой орнамент". Она сохранилась в виде серии из 10 фотографий, на которых зафиксированы десять пальцевых позиций на чёрном фоне. Это — потенциальный язык знаков, жестуальный словарь, на котором можно сказать всё, что угодно. Это — оптика потенциальности, открытая для любых дружеских прочтений, для любого заговора голоногих и головоногих.

Оптика художника — его вИдение — всегда неразрывно связано с этикой. Лучше сказать так: у художника оптика и этика — одно. И сюда входит всё: материалы, которыми пользуется художник, его выбор „модели", его методы работы, его отношения со зрителем.

У русской иконы 15-го века была своя оптика-этика.

У средневековой миниатюры — своя.

У возрожденческой фрески — опять-таки своя и иная.

У станковой картины — ещё другая, особенная.

А у офорта Пиранези или Гойи — иная и различная.

Каждый подлинный художник живёт в этом двойном измерении — в своей оптике-этике. В своей форме-жизни.

Например, любая картина Сезанна, каждая его прогулка с мольбертом, выбор яблок или горы Сен-Виктуар — это такой этико-оптический акт. В нём глаз, рука и мысль художника совпадают и создают на холсте вИдение и видЕние. У Сезанна

глаза и мысль были открыты на скрытое строение мира, на то, что держит мир в зыбком, неустойчивом равновесии. А, например, у Ван Гога глаза, налившиеся кровью от напряжённого всматривания, были открыты на невидимое, но непреложное кружение звёзд, Солнца и всего Космоса в провансальском пейзаже. А, скажем, у Вольса глаза были открыты на тайную жизнь молекулы. Причём открыты они были так, как он сам сказал: „Чтобы по-настоящему что-то увидеть, мне нужно закрыть глаза“.

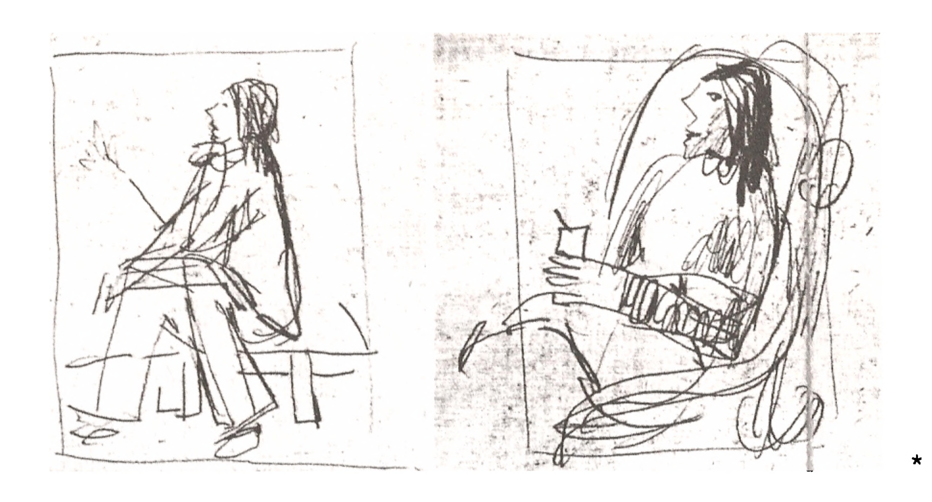
У Лидии Алексеевны Блиновой глаза были открыты на мир, который она увидела с карандашом (или кистью) в руке — и отложила этот карандаш (или кисть), чтобы ещё раз, и ещё раз смотреть. И слушать. И трогать. И обонять.

Так и рождались её рисунки.

Как сказал Антонен Арто о Ван Гоге: „Невероятно, что этот живописец, бывший прежде всего прирождённым живописцем, оказался среди всех других живописцев именно тем, кто заставляет нас забыть, что мы имеем дело с живописью“.

Во время немецкой оккупации Парижа поэт Робер Деснос посещал по совету Пабло Пикассо один каталонский ресторан, где очень вкусно готовили — пока не исчезли продукты. Однажды знаменитый художник рассказал Десносу такую историю: „Я обедал в „Catalan“ все последние месяцы. И всё это время я смотрел на буфет, стоявший в углу, не думая ни о чём, кроме того, что это буфет. Но однажды мне вздумалось написать этот буфет в своей студии. Так я и сделал. На следующий день, когда я появился в ресторане, буфет исчез, на его месте была пустота. Выходит, я уничтожил его своей картиной. Моя живопись всосала в себя этот буфет.“

Вот так Пикассо-каннибал! Он был художником, заграбастывающим и проглатывающим всё, на что падал его взгляд. Его искусство поглощало вещи, и они навсегда исчезали в картинах, как неудачливые спутники Одиссея — в глотке Полифема.



*

Такой каннибализм был, конечно, чужд Лиде. Она ничего не поедала. Она постилась. И давала людям и вещам существовать, как им угодно. А в своих рисунках она позволяла предметам наслаждаться собой.

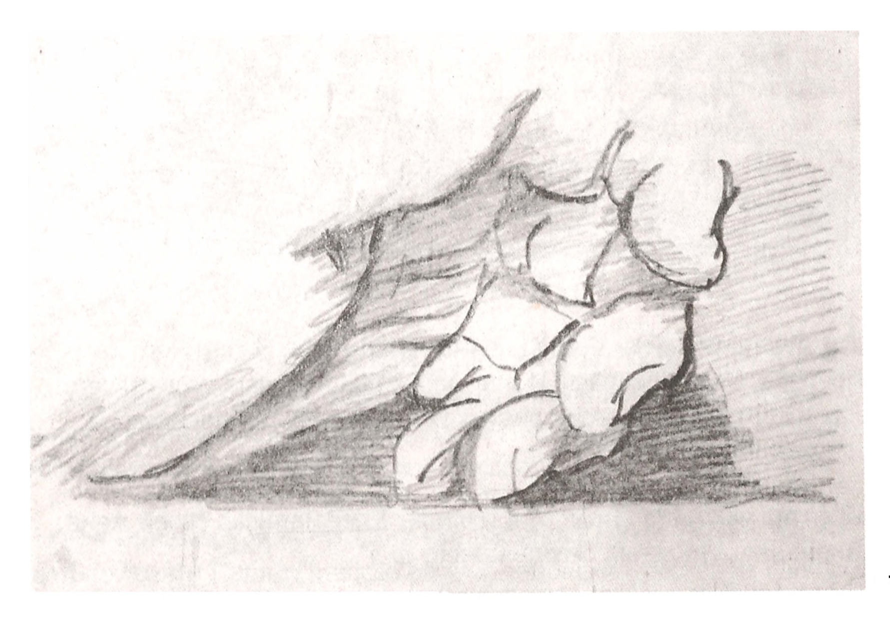
Посетив выставку Пикассо в Цюрихе, Клее написал своей жене Лили: „Это художник сегодняшнего дня“.

Сам Клее был художникам завтрашнего или послезавтрашнего дня.

А Лида Блинова?

Она — художница дня, который никогда не наступит, но всегда уже здесь.

Лидия Алексеевна Блинова была в искусстве полной противоположностью Пабло Пикассо. Она была ближе к Паулю Клее. Можно её сравнивать и с Еленой Гуро, и с Варварой Бубновой... Но Лида всегда оставалась собой, умела сохранить себя — вопреки вечно оказываемому на неё давлению. Поэтому она и есть Лидия Алексеевна Блинова, которая уважать себя заставила и лучше выдумать не могла.


**

Искусство видеть: Рустам Хальфин

Они хотели, как Антигона, не нарушать законы, а найти закон.

Вирджиния Вульф

1. Говорить о Рустаме Хальфине — это говорить о художнике, который учится смотреть, видеть. И сообщает своё умение другим.

Но ведь все художники учатся видеть мир? И потом учат этому своих зрителей?

Это так, да не так.

Учатся и учат по-разному.

Вот, например, Пикассо.

О нём много чего наговорено, не так ли?

Философ Ален Бадью сказал: Пикассо — это аффирмация фигуры, человеческой фигуры.

Поэт Рене Шар: Пикассо выставил тысячу картин перед лицом ничто.

Живописец Филипп Гастон: Пикассо — рабочий, обработчик форм. У него во всём видна мускулатура рабочего.

Искусствовед Т. Дж. Кларк: Пикассо — мастер монструозности. Он создавал чудовищ.

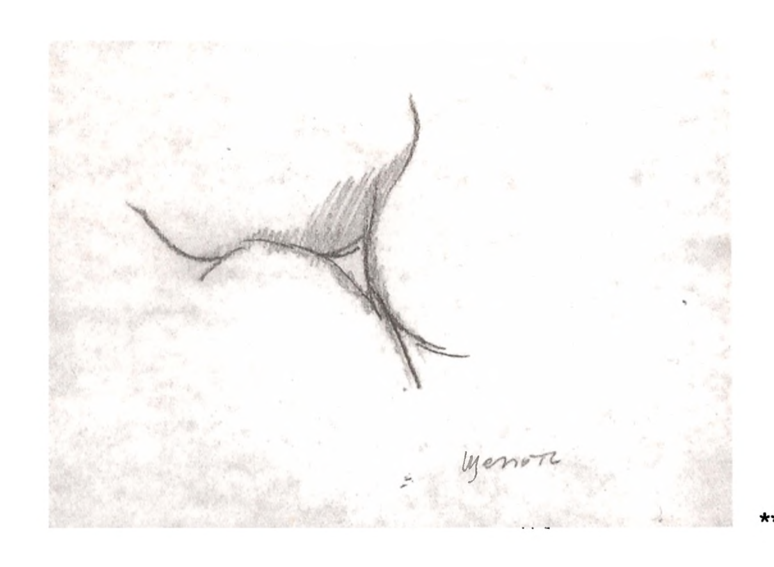
А я бы иначе выразился: Пикассо — это гримасы.



**

Очень хорошо сказал художник Гия Ригвава: Пикассо — это вроде Пеле или Месси в футболе. Самый лучший, виртуозный игрок. Но искусство — не футбол. А больше он ничего не сделал.

В чём-чём, а в упорстве Пикассо не откажешь. Он приехал из провинциальной Барселоны и завоевал Париж. Он всеми силами стремился войти в круг французской художественной элиты — и это ему удалось. Он испробовал все манеры и стили, чтобы добиться успеха — и добился. Он не только картины писал и скульптуры ваял, но и всё остальное делал: пьесы писал, афоризмами разбрасывался, с коммунистической партией заигрывал, прогресс поддерживал, борьбу за мир вёл, культурные конгрессы посещал, маркетингом занимался, саморекламой упивался... Он стал чем-то совершенно неслыханным: первым на свете художником-миллионером, селебрити, одной из главных фигур общества спектакля. От него оттолкнулся Дали, а потом пошли-поехали все эти „весёлые ребята" — Раушенберг, Уорхол, Шнабель, Кунс, Хирст, Бэнкси... Пикассо учил их видеть и жить, учил способу существования в культуре. И сейчас этот способ



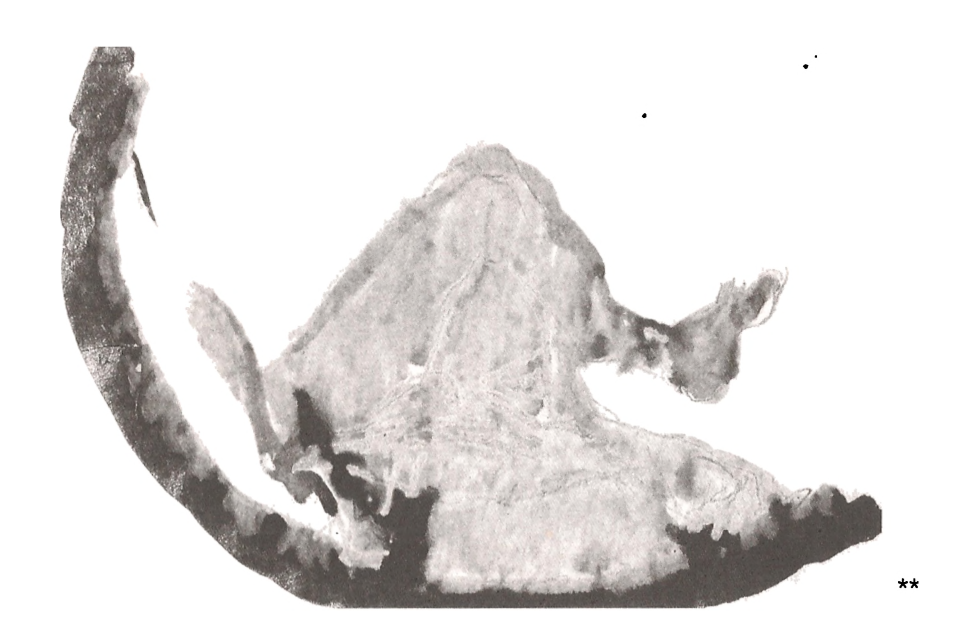
**

окончательно восторжествовал, стал каноном и законом как в центрах, так и на периферии.

Поэтому нельзя быть в оппозиции к нынешнему status quo, не будучи в оппозиции к Пикассо.

Он рисовал лучше всех художников в истории искусства. Лучше Микеланджело и Пуссена, лучше Энгра. Буквально: самый одарённый художник на Земле со времён неолита до падения тунгусского метеорита. Но в остальном он был весьма ограничен. Пикассо занимало только то, что он видел перед собой — в своей студии, в современном искусстве, в Лувре и Трокадеро. И с этим он умел обходиться чудесно: играл, резвился, забавлялся, вертел, интерпретировал, деформировал, разлагал, перестраивал, снова разламывал... То, что он видел перед собой.

Но внутри всей этой кипучей работы никогда не было сердцевины, глубинного видения — того, что Андрей Платонов назвал „сокровенным человеком“. Или вот как Клее сказал: «Искусство — это не передавать видимое, а делать видимым“.



**

Для Пикассо этот уровень искусства был недоступен. Гия Ригвава прав: Пикассо — это Пеле в искусстве, и даже лучше, чем Пеле. Он забивал голы каждой своей работой. Но искусство не футбол, одними голами не обойдёшься.

Хорошо сказал Джозеф Альберс: „Искусство здесь не для того, чтобы мы на него смотрели, а для того, чтобы смотреть на нас“.

И, конечно, следует помнить слова Фуко: „Видеть — это не говорить“.

2. Стоит вдуматься в афоризм Клее: „Искусство не воспроизводит видимое, а делает видимым“.

Что оно делает видимым?

Ответ как будто очевиден: невидимое.

Но ведь огромная масса мирового искусства основана на мимесисе, на подобии, на зеркальной оптике. В седой древности ходили анекдоты о птицах, слетавшихся клевать виноград, нари-

сованный Апеллесом. А собака Дюрера принялась лизать его только что законченный автопортрет, спутав его с хозяином.

Всё удовольствие от Пикассо — это удовольствие узнавания. Узнаёшь стили, узнаёшь литературную подоснову, узнаёшь пластические ходы, узнаёшь цветовые решения. Узнаёшь и радуешься. Или разочаровываешься. Узнаёшь разные «почерки», которыми он владел с виртуозностью князя Мышкина, но, к сожалению, без сердца князя Мышкина. И восхищаешься лёгкостью, умением, находчивостью, наивностью, искушённостью, талантом, изобретательностью, экспрессией, игривостью Пикассо. Но нет у него невидимого, ставшего видимым. Нет.

А вот у Вольса — невидимое. У Клее — невидимое. У Гастона — невидимое. У Мондриана — невидимое. У Де Кирико — невидимое. У Пикабиа — невидимое. У Моранди — невидимое.

А у Пикассо видимое — стили, пластика, сюжеты...

Невидимое может становится видимым по-разному. Это очень тонкий и деликатный процесс, превосходно описанный старыми китайскими мастерами. Вот как об этом говорит Ши Тао: „Живопись прекрасна. Прежде всего потому, что это созерцательное, поэтическое и молчаливое занятие, которое как ничто другое приближает тебя к природе и в то же время даёт возможность узреть вещи, которых в природе не найти. Главное в этом искусстве заключается в метаморфозе, когда тушь на конце твоей кисти превращается в цветущую ветвь или тростник, а затем исчезает в клубящейся пустоте, образуемой взмахом хвоста дракона; и в этом двойном странствии ты обретаешь чистоту и отрешение. Живопись — восхитительное и странное путешествие, начинающееся за столом, где разложены рисовальные принадлежности, но уводящее далеко-далеко за горы, реки и поля — в обители духов и небожителей".

А вот, для сравнения, что говорит о своей работе другой художник — Рустам Хальфин: „Я пишу эти слова и замечаю ритмическое движение руки, растущие строчки текста; и вдруг моё внимание переместилось, и я вижу чуть ли не в фокусе силуэт

носа и окоём глаза... Так в один прекрасный момент я становлюсь объектом своего субъективного исследования и начинаю бегло зарисовывать фрагменты своего тела... Я как бы выхожу в открытый космос и ощущаю глазом своё тело как ландшафт неисследованной планеты..."

3. Итак — Рустам Хальфин. Пора уже вспомнить о нём и отвлечься на минуту от Пикассо, Клее и Ши Тао. Пора поговорить о Рустаме Хальфине.

Он, конечно, не так знаменит, как автор „Авиньонских девиц", „Трёх музыкантов" и „Герники". И биография у него совсем, совсем другая. Хальфин не жил в эпоху Бато-Лавуар в прославленной столице европейских искусств — городе Париже. И в Поднебесной времён династии Цин он тоже не обитал. Не привелось Хальфину гулять и по Москве или Петербургу начала 20-го столетия, когда кучка русских художников освоила достижения западных новаторов, а затем и превзошла их в своих открытиях. А ведь это очень важно — находиться в правильном месте в правильное время. Это открывает глаза и позволяет дышать новыми идеями — быть современным. Но у Рустама Хальфина была иная судьба.

Хальфин стал художником в Советском Союзе времён Брежнева и Андропова, в тёмное и зыбкое время, когда официальным каноном в искусстве оставался сталинский социалистический реализм, а ростки так называемого „неофициального искусства" в Москве и Ленинграде были слабы и неуверенны. Хальфин обитал в Алма-Ате, где не было первопрестольной бойкости, крамольных выставок, достославных артистических салонов на кухне, диссидентских бдений и международных поползновений. В Алма-Ате художественная жизнь была гораздо, гораздо тише и глуше, чем в столице империи, несмотря на присутствие нескольких легендарных фигур — Калмыкова, Иткинда, Зальцмана... В Алма-Ате, как сказал Юрий Домбровский, „над прилавками и садами пронеслись быстрые и косые дожди...". А ещё,

как заметил Виктор Шкловский, „в Алма-Ате яблоки падали на землю со звуком отрубленных голов".

Зато в этой зелёной, тенистой и яблочной Алма-Ате можно было уединиться и подумать, почитать и воспитать себя. Так Хальфин и поступал. Он знал не только Флоренского, но и Фуко, не только Батюшкова, но и Введенского... Провинция может дать блаженное ощущение мира-с-конца, нескончаемого начала, великого анахронизма, когда всё рядом, всё внятно: и Шумер, и Нью-Йорк, „и острый галльский смысл, и сумрачный германский гений". „И это хорошо!" — как сказал Кручёных. Безвременье позволяет прочувствовать и пережить трансмутации времени — и узнать в этих трансмутациях себя. Именно этому учат мудрые книги и прекрасные произведения изобразительного искусства.

Но одних книг и картин мало — нужны друзья, и Рустаму здорово повезло: нашёлся в Алма-Ате по-настоящему близкий человек, старший товарищ, учитель и друг — блестящий и многознающий собеседник, учёный и жизнелюб Алан Медоев. Он многое открыл Рустаму, многое показал.

И была вторая удача: Рустам встретил свою любовь, незаменимую подругу, жену — Лидию Блинову.

Ни одно подлинное событие в жизни человека нельзя считать завершённым, законченным — так же, как события в истории. Каждое событие обязательно должно окликать другие события, чтобы со-бытийствовать вместе.

И случилось так, что все события, а также все желания и помыслы Рустама Хальфина оказались в какой-то решающий момент его становления устремлены к искусству живописи. И это не удивительно, ибо, как сказал Ши Тао: „Живопись воплощает великое Правило преобразований мира, сущностную красоту гор и рек и во внешнем их облике и в структуре, раскрывает непрерывную деятельность Природы, веяние дыхания инь и ян. Искусство кисти и туши запечатлевает все творения Неба и Земли, и звучит во мне их ликование".

Рустам услышал этот зов искусства, зов живописи — и пошёл ему навстречу по опасному пути самоузнавания.

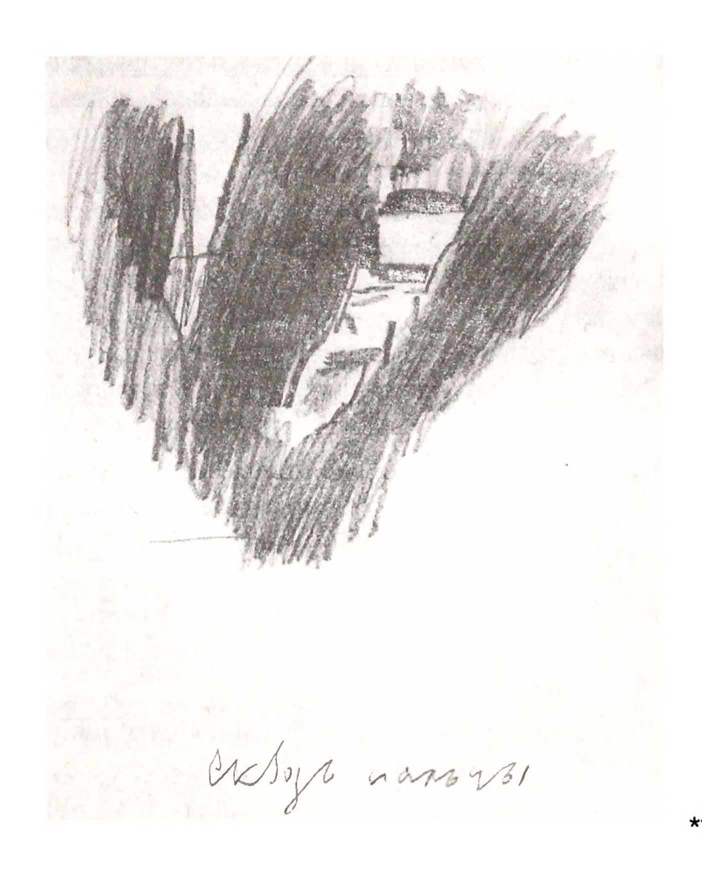
Но как идти? Как не сбиться с тропы? Как не заблудиться и не запутаться? В глухие времена спасительных троп мало, и какой гений может повторить за Ши Тао: „Я существую сам по себе и для самого себя. Ни бороды, ни брови древних не могут вырасти на моём лице, а их внутренности поместиться в моём животе; у меня собственные внутренности, собственные борода и брови. И если случится, что моё произведение окажется повторением произведения другого мастера, — это он следует мне, а не я его разыскал"?

Такой непоколебимой уверенности у Рустама не было, поэтому он счёл необходимым искать наставника, способного открыть ему секреты живописного зрения и умения.

И опять ему улыбнулась удача: он нашёл учителя счастливо и безошибочно. Им стал ленинградский мастер Владимир Васильевич Стерлигов, который сам был учеником несравненного Казимира Малевича.

Что такое правильный, мудрый и чистый наставник, учитель, ментор для начинающего художника, жившего в советском Казахстане в эпоху брежневского правления? Это — нечто исключительное, почти неслыханное. Ведь не считать же учителями и наставниками учителей рисования? Пусть они даже преподают в высшей академии имени Строганова?

В столичной Москве так называемые художники-нонконформисты не имели наставников, а хватали с мира по нитке — учились современному искусству по западным журналам, философским статьям и брошюрам, по обрывочной информации, доходившей с Запада. Художники на свой страх и риск ставили эстетические опыты. Например, один из самых известных представителей „поколения шестидесятых", замечательный мастер экспериментальной живописи Юло Соостер затягивал у себя на шее верёвку, чтобы испытать предсмертное содрогание, лежал в снегу до замерзания, простаивал часами под проливным дождём и при-



**

вязывал себя ночью к дереву, чтобы увидеть сквозь сон звёзды и луну, — и всё это затем, чтобы приблизиться к подлинному, самобытному в Идению. Потому что без этого художник — раб других художников. А это преступление, которого нужно избегать любыми способами.

Рустам Хальфин действовал иначе, чем Соостер,— он искал свою школу, свою традицию, свою парадигму вИдения. И нашёл — потому что искал добросовестно. На это тоже нужны талант и чутьё, большое сердце и крепость духа.

Вот траектория хальфиновского ученичества: через чашно-купольный метод Стерлигова к супрематизму Малевича

и контр-рельефам Татлина, и далее вглубь и вширь — к находкам Джорджо Моранди, Робера Делоне и кубистов, к великому Сезанну и графике Сёра. И на основе всего этого — ход к Шардену, а затем и к Веласкесу.

То есть, как сказал бы Ши Тао, Рустам искал и нашёл „своё Правило". Вот, послушаем ещё раз китайского мудреца-художника: „В самой глубокой древности не было Правила. Ибо высшая простота не была разделена. Как только высшая простота разделяется, Правило устанавливается. На чём основывается Правило? Оно основывается на Единой черте". А Единая черта, по слову Ши Тао, есть корень всех явлений, источник всего сущего.

И далее: „Действие Единой черты явлено для духа природы и скрыто в человеке, но вульгарный не понимает этого. Вот почему в себе самом прежде всего необходимо установить Правило Единой черты".

И наконец: „Основание Правила Единой черты — в отсутствии правил, которое порождает Правило, и это Правило пронизывает множество правил".

Удивительно сказано, не правда ли? Почти так же удивительно, как это:

Бобэоби пелись губы,
Вээоми пелись взоры,
Пиээо пелись брови,
Лиэээй — пелся облик,
Гзи-гзи-гзэо пелась цепь.
Так на холсте каких-то соответствий
Вне протяжения жило Лицо.

И самое главное здесь заключается в том, что: „ЖИВОПИСЬ ЗАРОЖДАЕТСЯ В СЕРДЦЕ".

Выглядит так, что благодаря Владимиру Стерлигову и, конечно, благодаря самому себе, Рустам Хальфин проникся чудесными истинами, высказанными Ши Тао. Рустам прошёл настоящую, крепкую, добротную школа Единой черты — школу постижения

„прибавочных элементов“ русского авангарда и новой европейской живописи. Такую школу знали в эпоху брежневского застоя очень и очень немногие. И более того: далеко не каждый, кто прошёл эту школу, научился мыслить и видеть самостоятельно. А вот Хальфин научился, смог. Потому что он имел не только хороший глаз и гибкое запястье, но и настоящее, полновесное сердце.

Рустам периодически ездил в Ленинград, где встречался с несколькими живописцами — учениками и последователями Стерлигова. Вместе они рисовали, обсуждали живописные проблемы, соревновались, дискутировали. Но при всём своём уважении к этим художникам, алмаатинец держался особняком. Он очень быстро понял: следовать за большим мастером — дело хорошее, но ограниченное. А вот найти свой собственный „прибавочный элемент“, своё правило — это дело непростое, но наилучшее.

Как говорит Ши Тао: „В Правиле нет препятствия, в препятствии нет Правила. Правило рождено самой живописью, а препятствие устраняется самой живописью. Правило и препятствие не смешиваются“.

4. Всякий настоящий художник идёт от кризиса к кризису, а иногда даже от катастрофы к катастрофе. А как же иначе? Только маломощные умельцы и подражатели движутся от удачи к удаче, от одного успеха к следующему.

Живописные работы Хальфина раннего периода демонстрируют несомненную культуру, элегантность, тонкость и умный глаз. Но по гамбургскому счёту этого ведь недостаточно. По гамбургскому счёту — а Рустам Хальфин знал, что такое гамбургский счёт — художнику нужно писать вещи, от которых у зрителя земля под ногами сдвигается. Но для этого самому живописцу необходим сдвиг. Сдвиг нужен каждому художнику, без сдвига художник усыхает, повторяется и делает лишь проходные, маловажные, милые и гладкие вещи. Как пошутил однажды Игорь



**

Терентьев, у художника получаются одни „фикусы, крокусы и фокус-покусы".

О понятии сдвига писал архитектор Андрей Буров, размышляя об иконописи Андрея Рублёва. У Рублёва, согласно Бурову, произошёл сдвиг иконописного канона — и родилась рублёвская „Троица". В ней сдвинута вся система предшествующих иконописных представлений: византийская иконография „Троицы", традиционное иконописное цветовидение и формообразование. Но отец Павел Флоренский идёт дальше Бурова: по его мысли, у Рублёва сдвиг осуществляется на уровне Богоявления. „Если есть „Троица" Рублёва — значит, есть Бог" — вот что говорит Флоренский. Тут сдвиг понимается уже как откровение, превышающее все человеческие представления.

Каждый большой мастер совершает сдвиг канона или, говоря языком Ши Тао, сдвиг правила. Сдвиг был, например, у Филипа Гастона, когда он порвал с абстрактным экспрессионизмом и стал писать свои фигуративные картины с големами и чело-



**

веческими обрубками. Сдвиг был у Гойи, когда он запечатлел свои ночные видЕния на стенах Дома Глухого. Сдвиг произошёл у Пиранези, узревшего внутренним оком свои фантастические тюрьмы — Carceri. Тектоническими сдвигами жил Ван Гог — по слову Антонена Арто. А у Клее сдвиг происходит в каждой его маленькой картинке, в каждом графическом листе — если верить Марселю Дюшану.

Сдвиг — что это такое, в конце концов? А вот: уход от законов и канонов эстетического производства к формам жизни, которые художник открывает в своём воображении — в глубинном зрении, в „расширенном смотрении“. Сдвиг — ход от данного видимого к явленному невидимому. Сдвиг всегда совершается как становление — становление художника скатом (в картине Сутина) или становление неведомым зверем (в картине Бэкона).

Или становление горой Сент-Виктуар, например. Или становление Джандоменико Тьеполо — Пульчинеллой.

Сдвиг в живописи Хальфина произошёл с открытием им ПУЛОТЫ.

5. Пулота — что это такое, если не самый прямой, самый детский способ устранения из мира всего лишнего? Именно поэтому художественный концепт пулоты — эта артистическая идея, этот этический и философский жест Рустама Хальфина — так важен в сегодняшнем мире, до отказа набитом ненужными, лишними и страшно вредными вещами, аппаратами и агрегатами. Как сказал Ши Тао: „Когда человек позволяет вещам ослепить себя, он загрязняется пылью мирской". Пулота позволяет одним махом освободиться от всей этой пыли, всего этого хлама — почти как волшебная палочка или заклинание: „Сезам, откройся!"

Так что же такое пулота?

Она — пустота и полнота одновременно. Пулота — слепок, элементарный оттиск, образуемый на том или ином податливом материале от сжатия его в кулаке. Этим материалом может быть кусочек глины или пластилина. Или, например, замесь курта — своеобразного сухого сыра, изобретённого кочевниками Средней Азии. Солёный сушёный курт имеет форму шариков или цилиндриков, обжатых в ладони и сохранивших следы обжатия.

Слепок, сколок, осколок мира — вот что такое пулота. Она есть материал, материя, то есть некая полнота, целокупность, наполненность. И не просто наполненность, а сокровенная, интимная, скрытая и сердечная наполненность, образуемая в складке чьей-то руки. Складка — есть такой философский концепт у Делёза. Он указывает на возможность ускользания, исчезновения, исхода, бегства из властных отношений, из общества контроля, из полицейского государстве, из системы подавления. Складка обещает укрытие — вроде тех тайных и счастливых укрытий, которые первые христиане находили в катакомбах. Укрытие — возможность любви и спасения.

Кусочек материи, спрятанный в ладони, — это талисман, амулет, оберег, обещающий избавление, выход, защиту.

Но в то же время пулота — это пустота, освобождение от всего материального. Чтобы получилась пулота, нужно просто сложить ладонь в не до конца сомкнутый кулак и посмотреть на мир в образовавшееся отверстие — как в воображаемую подзорную трубу. Что тогда можно увидеть? Да всё, что угодно, но обязательно в режиме наивысшей концентрации и чистого созерцания.

Если вы посмотрите через пулоту на небо, то увидите квинтэссенцию неба. Если посмотрите сквозь пулоту на картину — то постигните суть картины. Ну а если вы взглянете через пулоту на свою любовь, то увидите чистейший и благороднейший экстракт любви — эликсир жизни.

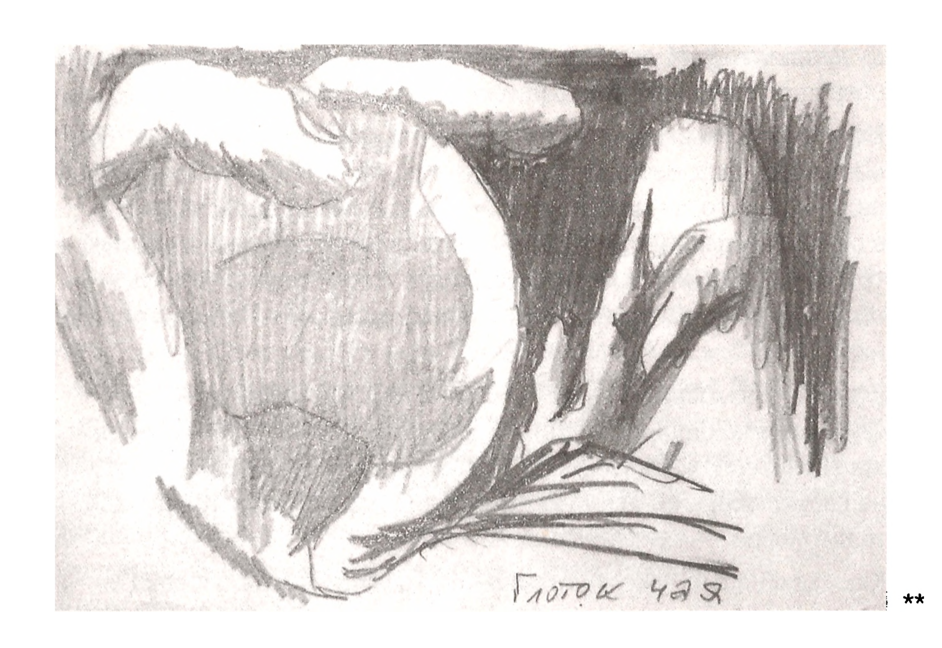
Как сказано в одном стихотворении Тонино Гуэрра: „Воздух — это лёгкая вещь вокруг твоей головы: он становится более светлым, когда ты улыбаешься". Точно так же происходит и с пулотой.

Пулота — в конце концов это не что иное, как правильно поставленный вопрос: КАК НАМ СМОТРЕТЬ НА МИР?

Если следовать логике Ши Тао, то в пулоте заключаются все необходимые элементы Правила и Единой черты, о которых китайский художник говорил в своём трактате.

Вот, например: „Сдержанность — это то, что Гора заключает в своих складках. Мудрость — это то, что Гора заключает в пустоте своей души." Эти слова прямо-таки отсылают нас к Пулоте — пустоте и полноте с большой буквы.

6. В настоящее время об искусстве можно говорить только с онтологической, бытийственной точки зрения. Вопрос следует ставить следующим образом: „Как натюрморты Моранди могут изменить нашу жизнь?" Или: "Куда могут увести нас холсты Мондриана?" Или: „Какие формы жизни предлагает нам искусство Клее?" Архаической торс Аполлона, безмолвно взывающий



**

к лирическому герою стихотворения Рильке: „Ты должен изменить свою жизнь!“ — вот ключ к пониманию искусства сегодня.

Так чему же может научить нас пулота Рустама Хальфина?

Она способна научить самому главному: незамедлительному и решительному уходу из мира конфуза и оглупления — из общества спектакля, из аппаратов контроля и музеефикации, из планетарного биополитического порядка, из господствующей системы экономики и полиции. Уходу куда? В мир воображения. В мир созерцания и потенциальности. В мир Коммуны. В чудесный и неуправляемый мир, который современный философ назвал „грядущим сообществом“.

Искусство должно наконец выйти из голов своих создателей, покинуть стены музеев и галерей и стать искусством ежедневного существования.

7. Как известно, когда-то люди делились на охотников и собирателей.

Потом Велимир Хлебников разделил их на изобретателей и приобретателей.

А сейчас все существа делятся на оживителей и умертвителей.

Умертвителей, конечно, гораздо больше, чем оживителей.

Иногда — и даже очень часто — умертвитель и оживитель умещаются в одном и том же существе. И умертвитель борется там, внутри, с оживителем.

В Рустаме Хальфине безусловно тоже шла такая борьба — рукопашное сражение. Иногда умертвитель хватал за горло оживителя, иногда оживитель клал на лопатки умертвителя.

Но его пулота ясно показывает: оживитель в этом сражении побеждал чаще.

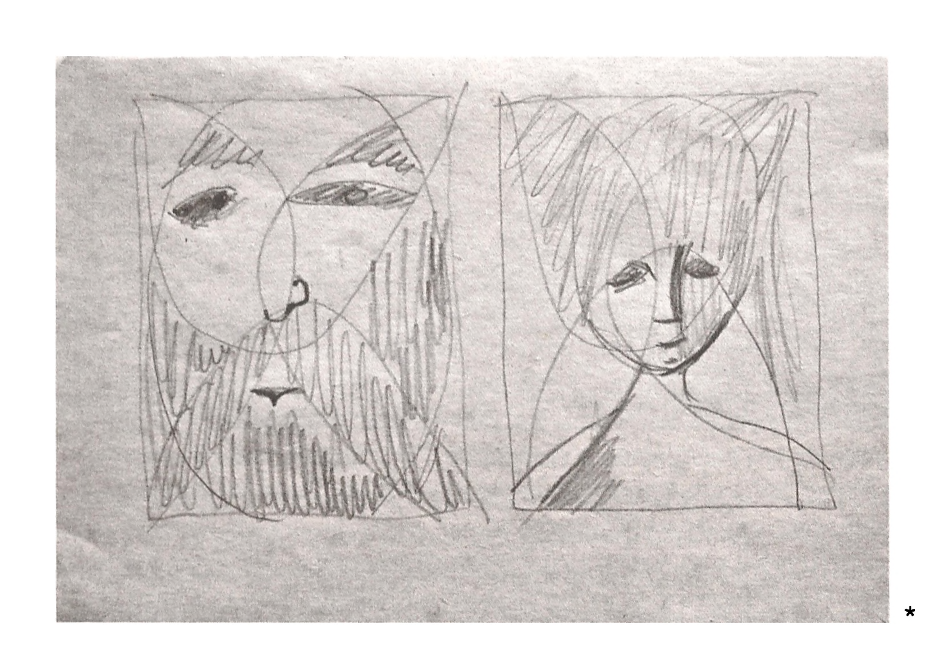
8. После изобретения пулоты художник Рустам Хальфин делал ещё много разного: писал, рисовал, создавал инсталляции, снимал видео, организовывал выставки. Наверняка многое из сделанного им заслуживает внимания. Но пусть об этом напишут другие, а я хочу остановиться здесь. И, в заключение, приведу ещё одну цитату из Ши Тао:

БЫЛО СКАЗАНО: „ЧЕЛОВЕК СОВЕРШЕННЫЙ — БЕЗ ПРАВИЛ“. ЭТО ОЗНАЧАЕТ НЕ ТО, ЧТО ОН НЕ ИМЕЕТ ПРАВИЛА, А ЛИШЬ ТО, ЧТО ЕГО ПРАВИЛО — В ОТСУТСТВИИ ПРАВИЛ. В ЭТОМ И СОСТОИТ НАИВЫСШЕЕ ПРАВИЛО.

9. Да здравствует искусство живописи!

Да здравствует искусство жизни!

Да здравствует великая и прекрасная метаморфоза: переход искусства живописи в искусство жизни!



*

Две маски на фоне неба

Когда-нибудь объявят войну,
и никто не придёт.
Карл Сэндберг

Вчера я залез в интернет, чтобы посмотреть: какие там есть материалы о Рустаме Хальфине и Лидии Блиновой.

Оказалось, кое-что есть: их краткие биографии, всякие разрозненные сведения, мнения о них разных людей, фотографии, картины Рустама, его скульптуры, выставочные инсталляции...

Но почему-то мне показалось, что всё это — мусор, вздор. Почему-то показалось, что всё это не имеет к ним никакого отношения.

Почему?

Почему?

Неужели потому, что они мертвы?

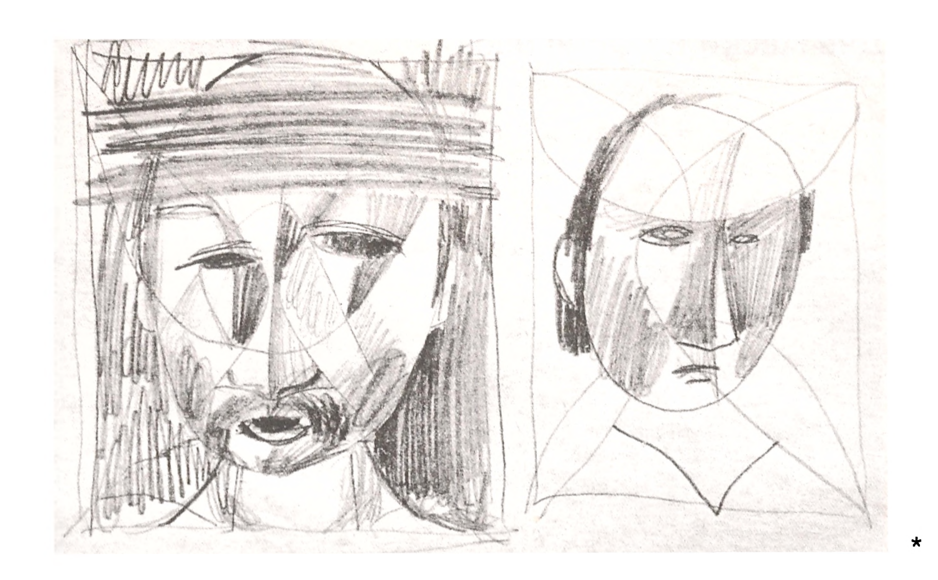
Что остаётся от мёртвых?

Это зависит от живых.

Некоторые из живущих полагают, что получили в своё распоряжение имущество усопших.

Некоторые думают, что открывают для себя и других тайны мёртвых — в их архивах, набросках, строчках...

Некоторые в блаженном забытьи вкушают плоды бессмертных мертвецов — такие душные, такие перезревшие плоды.



*

Кое-кто разоблачает мёртвых, называя это критикой.

Кое-кто творит из мертвеца икону, кое-кто — идола.

Как сказал один писатель: „Ничто так не поднимает боевой дух, как мёртвый генерал“.

Но я думаю, что к Рустаму и Лиде это не имеет никакого отношения.

Я помню о них совсем, совсем другое.

В Алма-Ате цвели каштаны.

И это была именно Алма-Ата — город, которого больше нет и не будет.

Платон сказал, что только Идеи живы — и больше ничего.

Если это действительно так, то та — идеальная — Алма-Ата существует, а другой и быть не может.

И в этой идеальной Алма-Ате цветут каштаны.

Небольшая группа людей стоит на траве в городском сквере и рисует каштаны.



*

Если присмотреться, то становится ясно: рисовальщики — дети.

Хотя на вид они взрослые.

Но на самом деле — дети, ибо сказано: „Если не будете детьми, не войдёте в царство божие“.

И среди этих детей — Рустам Хальфин.

Так этого мальчика зовут: Рустам.

Его можно узнать по широкой и слегка сутулой спине, по ладной, но чуть-чуть неуклюжей фигуре, по изящной, но немного нелепой позе, которую он принял, рисуя каштан — становясь каштаном.

Рустам и его друзья рисуют очень углублённо, старательно.

Они всецело поглощены своим занятием — так могут только дети.

Что означает этот сеанс рисования в сквере?

Может быть, это — игра?

Или самое серьёзное, важное дело на свете?

На эти вопросы не существует ответа.

И вдруг откуда-то сбоку появляется ещё одна фигура.

Она подобна марионетке.

Она и есть марионетка.

Это — Лида Блинова.

Шагающая к рисующим детям Лида совсем как любимая детская игрушка всех времён и народов — фигурку из кукольного театра, глиняная или пластилиновая статуэтка, марионетка, фантош.

Или можно сказать так: Лида — это её собственная карикатура.

Пауль Клее когда-то сказал: „Когда я закрываю глаза, то вижу карикатуру".

Лицо, тело, руки и ноги Лиды совершенно такие, как у марионеток, о божественной природе которых писали Генрих фон Клейст и Гордон Крэг.

Клейст видел в марионетке существо, возвращающее нас в Рай.

Крэг вторил: „Марионетка ведёт своё происхождение от каменных идолов в древних капищах; это выродившаяся к нашему времени форма изображения божества. Неизменный друг детей, марионетка всегда находит своих обожателей".

Каждое движения марионетки — сигнал из Рая.

И вот я помню, я вижу: райская марионетка Лида подходит к рисующему мальчику Рустаму, и он отрывается от своего листа, от своих красок.

И они смотрят друг на друга — Рустам и Лида.

И теперь они уже не мальчик и марионетка, а две маски.

Такие маски были когда-то на фронтоне алма-атинского ТЮЗа — Театра Юного зрителя.

Одна маска — смеющаяся, а другая — скорбная.

Эти два выражения — смех и плач — есть пределы человеческого языка, человеческого понимания, человеческого мира.

Плачут и смеются маски, рыдают и хохочут марионетки.

Такими я и помню Рустама и Лиду — только этот их образ остался в моей памяти.

Две маски — смеющаяся и рыдающая — на фоне весеннего алма-атинского неба, пахнущего цветущими каштанами.

Я смотрю на эти маски и вижу, как они постепенно растворяются в огромном голубом небе, как растворяется в нём всё — все человеческие дела, всё искусство, всё существующее.

Ибо, как пишет философ Эмануэле Коччиа: „Небо — это не просто атмосфера, которая окутывает Землю, но единственная субстанция универсума, природа всего существующего. Небо — это не то, что сверху, небо — везде и всюду. Оно — пространство и реальность смеси веществ и движения. Земля и всё в ней — тоже небо. Млечный Путь, созвездия, чёрные дыры — всё это небо. Астрологический универсализм отказывается от представления об абсолютной имманентности и утверждает одно бесконечное небесное течение, где любое тело и любое существо ни в чём не укоренены, где нет никакой стабильной почвы и твёрдого фундамента. Сегодняшняя экология рассматривает окружающую среду как пространство для жизни, как почву, способную приютить и принять. Но представление о Земле как астральном теле предполагает, что пространство вокруг нас никогда не может быть обжито окончательно. Мы пронизываем пространство, смешиваемся с миром, но никогда в нём не устраиваемся. Любое пристанище тяготеет к необитаемости и становится в конце концов не домом, а небом.“



*

О двух последних алма-атинских тиграх

Только устные рассказы дают возможность в конечном счёте возвратиться к магическому аспекту.

Леон Богданов

Случилось это в другой жизни, а вернее, ещё до жизни. Ведь, как сказано, жить можно только по ту сторону жизни, а вовсе не по эту.

Я пришёл к Рустаму Хальфину, живописцу, но его не было дома. Зато была его подруга — Лида Блинова, и она пригласила меня к чаю.

Чай Лида заварила крепкий и необыкновенно душистый. А ещё она поставила на стол тарелку с клубникой, и первая же ягода, которую я положил в рот, оказалась такой вкусной и сочной, что я просто диву дался.

— Удивительная клубника, — только и мог я сказать Лиде.

А она:

— Я знаю одну поляну, где можно найти такую клубнику. Если хочешь, я покажу тебе это место.

— Так ты не купила ягоды, а сама собирала их? — спросил я удивлённо.

Вместо ответа Лида улыбнулась и закурила сигарету.

— Бери ещё, — сказала она. — У каждой из этих ягод особый вкус — ни одна не похожа на другую.

Я съел ещё две клубники. Они и правда были совсем разные на вкус, но обе — нектар и амброзия. Одна напоминала какой-то тропический фрукт, который я ещё никогда не пробовал, а другая — райскую ягоду, которую мне никогда уже не попробовать.

Тут мной овладело частичное блаженство. Полного блаженства я не испытал, потому что немного робел в присутствии Лиды. Уж очень она была нездешней, непознаваемой.

— Если хочешь, я расскажу тебе о месте, где растёт эта клубника, — сказала Лида, выпуская изо рта дым каким-то особенным, доступным ей одной, способом.

— Расскажи, пожалуйста, — попросил я, потому что боялся молчания и не знал, как ещё продолжить разговор.

— Это место находится в логах за Малой Станицей,— пояснила Лида. — Там, кстати, охотники не так давно убили двух последних алма-атинских тигров.

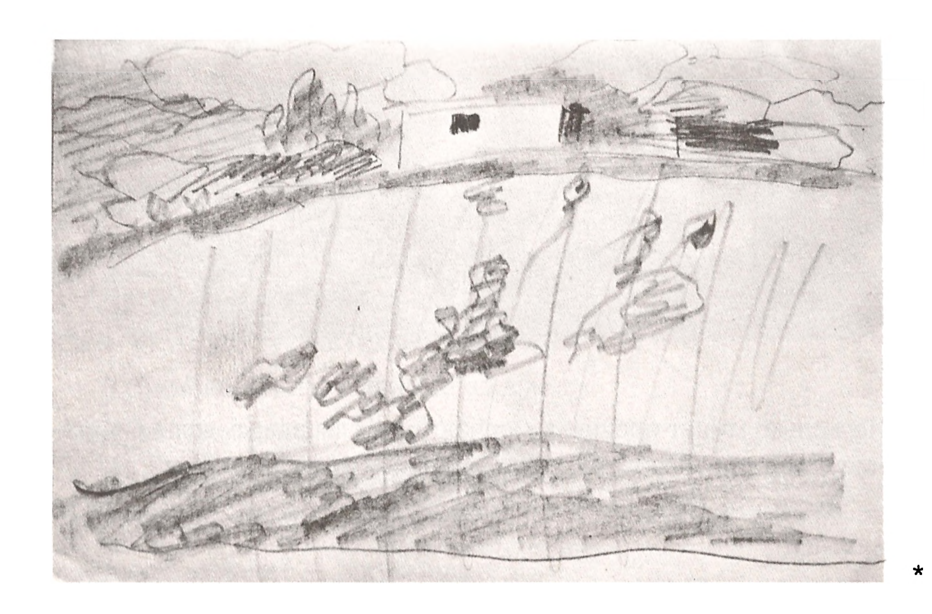
Я кое-что слышал о тиграх, якобы водившихся под Алма-Атой чуть ли не в середине 20 века, но не знал, правда это или выдумки.

— Расскажи, пожалуйста,— попросил я опять.

Она в очередной раз затянулась голубым дымом и начала свой рассказ:

— Когда я была маленькой, мои родители жили за городом. Я тогда ещё не ходила в школу, а детского сада рядом не было. Наш камышовый домик стоял возле каменистой речки в зелёных логах. Мой отец выращивал в огороде помидоры, клубнику и смородину, а мама пекла дома хлеб, который очень любили наши соседи. Ну а я проводила время, глядя на облака или читая детские книжки. К тому времени я уже научилась читать, но считать ещё не умела.

Однажды утром два тигра забрели к нам, когда мы садились завтракать. И не успел мой отец дотянуться до ножа, чтобы защитить нас, как они убили и его, и маму. Родители даже не успели сказать мне „до свидания“. Я просто сидела за кухонным



*

столом, как мы сейчас с тобой сидим, и смотрела во все глаза на этих тигров.

— Не бойся, — сказал один из них. — Мы не причиним тебе вреда. Мы не нападаем на маленьких. Ты посиди здесь, а мы расскажем тебе сказку.

В это время другой тигр уже начал есть моего папу. Он оторвал одну его руку и проглотил мгновенно. Наверное, он был страшно голоден.

Первый тигр спросил меня:

— Какую сказку ты хочешь услышать? Я знаю одну очень хорошую историю про девочку Еву и огромного змея, с которым она подружилась много лет назад.

— Не нужно мне никаких сказок, — отрезала я, глядя тигру в глаза.

— Ну ладно, — примирительно сказал он и принялся есть мою маму.



*

Несколько минут прошло в молчании — слышалось только урчание голодных тигров, насыщавшихся моими родителями.

— Вы что, не понимаете, что это мои папа и мама? — сказала я наконец.

— Извини,— ответил один из тигров, отрываясь от еды. — Мы всё понимаем и просим у тебя прощения — от всего нашего сердца.

— Вот именно, — сказал другой тигр. — Если бы мы могли обойтись без этого, то никогда не напали бы на твоих предков. Но увы — мы не едим клубнику и смородину.

— На самом деле, мы такие же, как ты, — сказал первый тигр. — Мы говорим на том же языке, думаем те же мысли, но мы, как ты сама видишь, тигры.

Я посмотрела на них: да, они были тиграми — полосатыми, с жёлтыми глазами и мохнатыми лапами.

— А умеете ли вы считать? — спросила я.

— Что? — удивились тигры.

— Вы знаете арифметику?

— Ну, конечно, — сказал один из них и вытер лапой окровавленный рот.

— Тогда скажите, сколько будет три плюс два?

— Пять! — мгновенно выпалил тигр.

— А пять минус один?

— Четыре! — рыкнул другой.

Сама я не знала ответы на эти вопросы, потому что ещё не научилась считать. Но мне интересно было услышать, что скажут тигры.

Потом я их спросила:

— А стихи вы тоже знаете?

Один из тигров тут же продекламировал:

— В Древнем Египте были клепсидры...

А второй подхватил:

— Но тигры играют в другие игры!

Мне этот стих очень понравился.

— А ещё можете? — попросила я.

И один из тигров проскандировал:

— Попугай кричал: „Мама! Мама!"

А второй подхватил:

— Енисей кричал: „Кама! Кама!"

Я пришла в восторг от этих стихов.

А они помахали хвостами и стали доедать моих родителей.

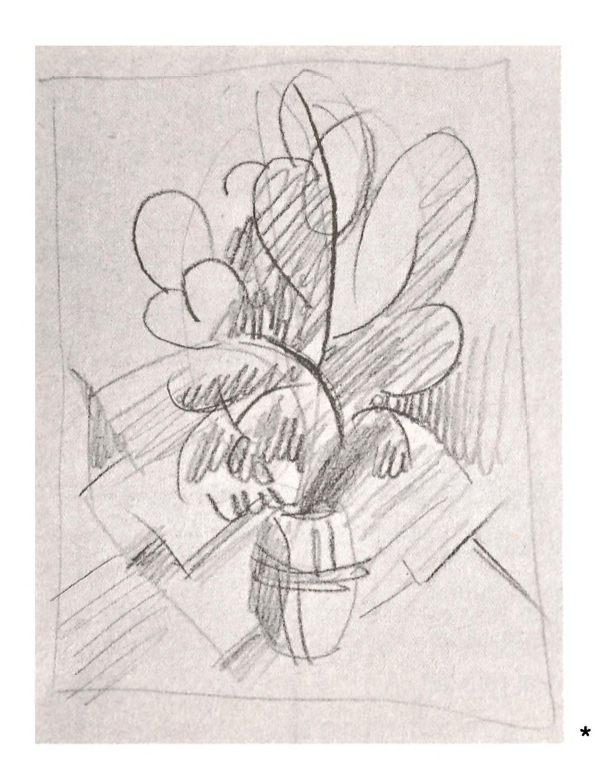
— Пойду прогуляюсь, — сказала я, потому что не хотела смотреть на это зрелище.

— Не ходи слишком далеко, — попросил один из тигров. — Мы не хотим, чтобы какой-нибудь охотник пришёл сюда и убил нас из ружья.

— Ладно,— сказала я и вышла из дома.

День был чудесный: солнце сияло, речка журчала в камнях, белые облака плыли по синему небу. И уже поспела клубника, за которой ухаживал мой отец.

Я села на землю и стала лакомиться ягодами.



*

— Ты — сирота, — сказала я самой себе и сорвала большую спелую клубничину. На ней блестела роса и я подумала, что это, возможно, слеза — клубника жалеет меня, сиротинушку.

Затем я положила ягоду в рот, и она была очень вкусная.

Через несколько минут тигры тоже вышли из нашего домика и стали зевать и потягиваться, совсем как домашние кошки.

— Отличный день, — сказал один из тигров.

— Просто замечательный, — подтвердил другой.

Они стояли и смотрели на меня своими тигриными невинными глазами.

— Мы ещё раз просим у тебя прощения, — сказал один. — Пожалуйста, пойми нас. Мы, тигры, вовсе не являемся злом, как думают некоторые. Но мы должны были сделать то, что сделали.

— Ладно,— сказала я. — И спасибо вам за стихи. Они мне понравились.

— Не за что, — сказали тигры. — Желаем тебе хорошего дня. И надеемся, что эта клубника тебе по-настоящему нравится.

Тут раздался звонок в дверь: зззззыыыыыыы...

— Наверное, Рустам пришёл,— сказала Лида.

И правда — это был он.

— Привет, — сказал я.

— Привет! — ответил Рустам, улыбаясь.

В руке он держал матерчатую сумку, из которой вынул свежий батон, сушки и сливочное масло.

Ароматный чай в круглом керамическом чайнике как раз заварился.

Острым ножом Рустам разрезал батон.

Всё на их столе было безумно свежее и вкусное.

Я так увлёкся происходящим перед глазами, что забыл спросить Лиду, где именно мне искать то место в логах за Малой Станицей, где растёт её удивительная клубника.



Живопись и ритуал, или встречи с Рустамом Хальфиным

Возможно ли большее чудо, чем хотя бы на миг взглянуть на мир глазами другого?
Генри Дэвид Торо

1

Мои встречи с Рустамом Хальфиным делятся на три периода: алма-атинский, ленинградский и московский. И каждый из этих периодов запомнился своей особой, уникальной фактурой, своими специфическими красками, запахами и состояниями.

В алма-атинский период — 1970-е годы — мы виделись в зелёных парках города. Там Рустам рисовал — один или со своими товарищами. А ещё я спорадически, от случая к случаю появлялся в квартире Рустама и Лиды в военном городке, за Публичной библиотекой имени Пушкина. Что меня заставляло постучаться в их дверь? Странное чувство: будто без них я упущу в жизни что-то важное, нужное. Я вдруг срывался с места и летел к ним, как воробей — стремглав, опрометью. А потом снова надолго исчезал.

Обычно я бывал у них один, но иногда приводил своих тогдашних знакомых — художников Владимира Налимова и Мишу Куприянова, а также одного журналиста, мечтавшего стать кинорежиссёром, — Даниила Парнаса. Я в те далёкие времена дружил с художниками, хотя сам стать художником не собирался. Я тогда был студентом филологии, но, честно говоря, пребывал в абсолютном тумане и понятия не имел: кто я такой, чего хочу,

как мне жить... Да я и сейчас такой же — ничуть не изменился, дурак.

Лида и Рустам всегда встречали меня с улыбкой, приветливо. А я смущался, терялся от неловкости. Я робел в их присутствии. Они были такие особенные, настоящие, хорошие. А я ощущал себя чёрт знает чем: фальшивкой, халявой, фикцией.

Мы пили чай, немножко болтали. Рустам показывал свои новые работы — рисунки, живопись. Случалось, обсуждали какие-нибудь книги или художников — Филонова, например, или Зальцмана. Бывало, Рустам заговаривал о Стерлигове, приносил машинописные копии его статей. А я сидел, потел от стеснения и растерянности... А потом уходил до следующего случайного появления.

Эти первые визиты никак нельзя назвать дружбой, истинной близостью. Мы находились на совершенно разных уровнях. Я был тогда более или менее законченным идиотом — но отнюдь не в подлинном, греческом, неоскорбительном значении этого слова, которое было подхвачено и гениально развито Достоевским в его романе о князе Мышкине. Нет, я был идиотом в смысле душевной и духовной неразвитости. Несмотря на уже вполне оформившуюся физиономию, я ничего не понимал ни в себе, ни в окружающем мире, имел кучу вздорных представлений и жил, следуя тёмным, слепым аффектам. И при этом ещё мнил, что меня ждёт какая-то высокая стезя, особое предназначение!

Великолепные книги, которые я читал, лёжа на родительском диване, и прекрасные фильмы, которые я время от времени смотрел в кинотеатрах „Арман“ и „Алатау“, не научили меня ничему. Недостаток опыта и смехотворные иллюзии оставались моим уделом ещё долгие годы, пока эмиграция, разные авантюры и бездомность не стукнули по моей башке как следует. Но даже и тогда я не вполне очухался. Даже и сейчас я остаюсь недоделанным. Как сказал по несколько другому поводу один хороший



2

писатель: „Герострат с нерастраченной энергией“. Сколько же это может продолжаться, о господи?

А Рустам в тот период был уже вполне зрелым, сложившимся человеком и напряжённо ищущим свои пути художником. Это меня в нём даже пугало: такая нацеленность! Такая сфокусированность!

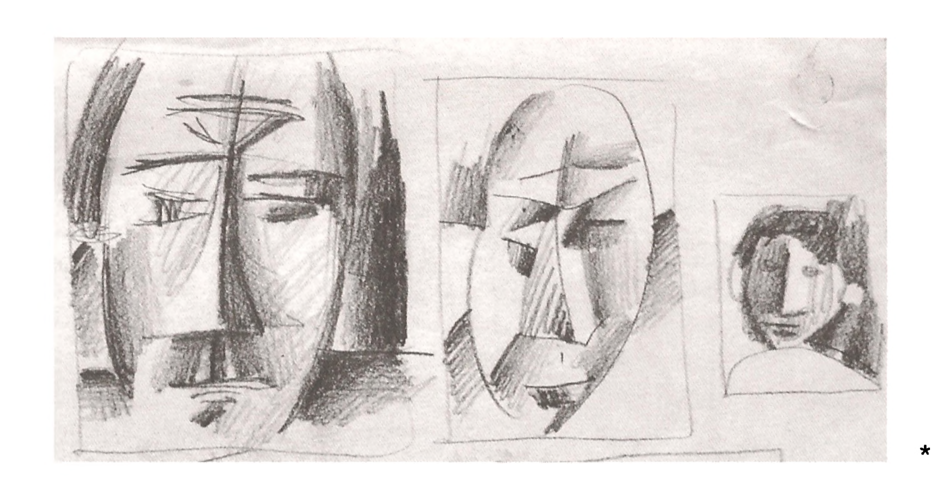
Он говорил мне:

— Работаю, но слишком медленно... Застрелиться, что ли?

И улыбался.

А я от смущения жмурился, ковырял в носу, и всё вокруг становилось голубым, зелёным и расплывчатым.

Может и правда стоит застрелиться — прямо сейчас, не закончив это воспоминание? Ведь всё равно не смогу написать 40 томов эпопеи „В поисках утраченного времени“.



*

Иной раз я ловил на себе пристальный, чуть насмешливый взгляд Рустама, говоривший: „Э, дружок, да ты, кажется, не знаешь, что думать. И не понимаешь, кого любить: Сальвадора Дали или Жоана Миро? Орнеллу Мути или „Олимпию“? Манон Леско или Настасью Филипповну? Ну и бедняга же ты, ну и недотыкомка!“

Он был прав: я не знал, что думать. Вместо мыслей у меня были одни ребячливые, безголовые ритуалы, которым я отдавался с чудовищным рвением. Например, я пристрастился к любовным соитиям в парке Горького. Приводил туда свою девушку и падал с ней в кусты или припадал к чугунной изгороди, а потом мы шли пить пиво и до одурения накуривались сигаретами „Прима“. А Рустам в это время постигал чашно-купольную систему Стерлигова.

Бывало, у Лиды и Рустама сидели их друзья, с которыми они меня знакомили. Так я подружился с Назипой Еженовой, искусствоведом, доброй душой и большой умницей. Мы с ней часто гуляли в тенистых алма-атинских аллеях и обсуждали то произведения Фолкнера, то роман Музиля „Человек без свойств“ — великолепную книгу, которая появилась тогда в переводе Соломона Апта. Забавно, что много лет спустя я говорил об этом

романе с прекрасным французским философом Жюльеном Купа. Он сказал, что „Человек без свойств“ — его любимая книга.

Вспоминаю и встречи с поэтом Нурланом Султанбаевым, бывавшим у Рустама и Лиды вместе со своей сестрой Зиттой. Нурлан посвятил Лиде прекрасное стихотворение:

Вот послушай, Лида,
Байку Эвклида.
Ведь без Ницше и Арнхейма
Мы валяем дурака.
Я — бутылка без портвейна,
Ты — кувшин без молока.
Дело в том, что наш учитель,
Демиург и крокодил,
Наши внутренности выпил,
А наполнить позабыл.
Он теперь под Фудзиямой
Дрыхнет, сволочь, в стельку пьяный.
Так разбудим же его
Звоном гулким и упрямым!
И посыпем тараканов
На мохнатое чело!

Вспоминаю сейчас и диву даюсь: неужели всё это было? Неужели не приснилось в старом сновидении, где привиделся ещё и маркиз де Сад, „Борцы“ Курбе и взятие Бастилии?

Однажды я встретил Рустама в книжном магазине на проспекте Абая. Он был с Аланом Медоевым. Они стояли у кассы и рублёвыми бумажками расплачивались за свежий том А. Ф. Лосева „Эстетика Возрождения“. Они были в восторге от этой покупки. На голове Медоева красовалась высокая чёрная папаха, и он выглядел как мыслитель-князь из совсем иного времени. Помню его крепкое рукопожатие.



3

В другой раз я столкнулся с Рустамом в едущем по Коммунистическому проспекту троллейбусе, и чуть не перепутал его со Стивом Маккуином. Или мне это только сейчас так кажется?

Мы ехали и ехали в этом троллейбусе неизвестно в каком направлении, а вокруг нас распускались карагачи и булькали арыки, и вдруг в открытое окно влетала горячая гудящая пчела. Она была в панике, ей не понравилось в троллейбусе. Но представьте себе: этот троллейбус ехал так медленно, что пчела без труда вылетали обратно на улицу! И мы обрадовались её освобождению.

Помню ещё, что на столе у Рустама лежала книга Фуко „Слова и вещи“ с похвальным словом Веласкесу. А рядом с Фуко — другое похвальное слово „Менинам“, теперь уже Стерлигова: машинопись на пожелтевших листках. И Лида разливала по пиалам дымящийся чай, наполнявший воздух крепким благоуханием.

А в это самое время в Институте мировой литературы в Москве полное собрание сочинений Ф. М. Достоевского выходило под редакцией академика Фердыщенко, и царь Навухо-ДОНОС-ор всё ещё оставался на службе у пролетариата, хотя инвективы Жданова в адрес Ахматовой и Зощенко уже вышли из употребления.

2

Алма-атинский зелёно-голубой период кончился — и сменились декорации.

Я очутился на мокрых плитах Невы под тяжёлыми серыми тучами. Морось сыпала с небес почти безостановочно. И темно было зимой, ох, как темно — даже когда электрические люстры вовсю сияли в вестибюлях кинотеатров, куда я прятался, чтобы спастись от тоски и одиночества. Ну и ну! Городской пейзаж возле Гостиного двора полностью отрицал озеро Иссык-Куль в жаркий июльский полдень. Но мне всё равно было весело, потому что Ленинград-Петроград-Петербург-Петрополь не

может быть ничем, кроме приключения. Даже если оно заканчивается эшафотом и виселицей.

Поход в кино — таков был мой главный питерский ритуал. В кино убегают, конечно, от „реальности". Один из лучших фильмов, увиденных в тот период — „Фанни и Александр" Бергмана. Это картина о детском бегстве в воображение. Я убегаю туда всю жизнь, но, увы, плохо убегаю — спотыкаюсь и падаю. И дорогу, тропинку, стежку не умею как следует различить — из-за головной темноты, сиволапости и косорукости.

На дворе уже стояла горбачёвская перестройка, и повсюду открывались видео-салоны, где показывалось всё — от порно до Кубрика. И я убегал с мокрых улиц в тёмные, затхлые залы на дневные и вечерние сеансы, чтобы окунуться в чудные миражи и заморские видения. Я влюблялся в соблазнительные кино-образы и следовал за ними в их волшебных странствиях, дабы позабыть свою смутную жизнь и себя — фигляра убогого, бесталанного. А ещё мне нравилось просто шляться по линиям Васильевского острова, по площадям, проспектам и проходным дворам разваливающегося города и смотреть на взвинченных, воспалённых людей, чьи шальные взоры молили: „Перемен! Мы ждём перемен!". Такими были мои ленинградские ритуалы и церемонии.

Ну а Рустам?

В конце 1980-х я ждал Рустама в коммунальной квартире на Петроградской стороне, где мы с женой и маленьким сыном поселились бок о бок с маленькой тихой старушкой, пережившей блокаду. Рустам приезжал в Ленинград из далёкой Алма-Аты, чтобы пообщаться с художниками из группы Стерлигова — Геннадием Зубковым, Ларисой Астрейн, Алексеем Гостинцевым, Михаилом Цэрушем, Александром Кожиным. Я называю имена людей, которые мне запомнились, но были наверняка и другие.

Рустам познакомил меня с этими живописцами. Они собирались в студии Зубкова на Петроградской, недалеко от меня. Это была

очень хорошая, светлая мастерская с чисто выбеленными стенами. По тем временам — роскошь несусветная.

Собрания стерлиговцев отличались миролюбивостью и дружелюбием. Они распивали бутылку вина или согревались чаем, а потом раскладывали на полу и прислоняли к стенам свои картины и картиночки. И коллегиально, конгениально их обсуждали. Это были милые, приятные, незлобивые люди. И их живопись тоже — милая, приятная, добротная. Когда-то их учитель Владимир Стерлигов сказал: „Сейчас время создавать канон" — и ученики послушно этот канон осваивали и пестовали. Канон назывался: „чашно-купольное сознание". В его основе лежал новый прибавочный элемент — „прямо-кривая". Это был завершающий шаг в большой живописно-пластической традиции, начатой импрессионизмом, продолженной Сезанном и кубистами, а затем супрематизмом Малевича. Стерлигов говорил: „Я учился у Малевича и поставил после квадрата чашу".

В то время я знал работы Стерлигова только по репродукциям. Позднее увидел подлинники. Он действительно сделал прекрасное открытие: нашёл СВОЙ прибавочный элемент и создал чудесные, светоносные произведения — ангельскую живопись. Что же касается учеников, то они тихо и упорно шли за учителем.

Сидя со стерлиговцами, я легко подпадал под их скромное обаяние, как и под очарование их сладковатых, елейных картин. Однако в то время я уже познакомился с блистательным ленинградским художником Тимуром Новиковым и обалдел от его интенсивности. Час, проведённый в компании Новикова, стоил всех посиделок со стерлиговцами. Они, если сравнивать их с Тимуром, были как школьные учителя рядом с юным озорником, дебоширом и экспериментатором. Мне дебоширство оказалось гораздо ближе по характеру. Но я пишу сейчас не о себе и не о Новикове, а о Хальфине и его ленинградском окружении.

Больше всех мне нравились из стерлиговцев двое — Кожин и Гостинцев. Они были по-мальчишески легки и одушевлены.

А вот хозяин белёной мастерской, Геннадий Зубков, от них отличался — он уже выставлялся за границей, его холсты покупали коллекционеры: художник почуял, что такое успех и карьера. Но и на него было интересно смотреть, как на творение божие: этакий деловитый художник с поступью одомашненного Медного всадника!

Я по своему обыкновению полностью терялся и растворялся в присутствии этих творческих личностей. Рустам был гораздо, гораздо критичнее. Он смотрел на работы своих товарищей и хмурился. Или улыбался какой-то загадочной, мудрой улыбкою. А потом, наедине со мной, говорил:

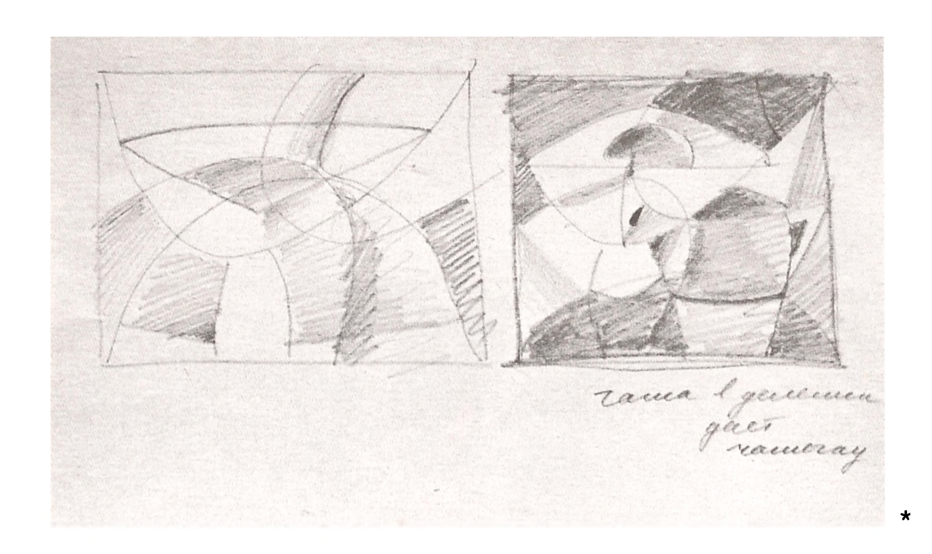
— Эх, чёрт побери!.. Хорошие парни, но не изобретатели... Застрелиться мне, что ли?!

Возможно, он считал, что стерлиговцы слишком уж зависят от Стерлигова, слишком уж смиренно идут путём, проложенным учителем. Но ведь настоящие-то художники свои пути прокладывают! А удел стерлиговцев был: не делаться гениальными, но оставаться конгениальными.

А Рустам Хальфин хотел большего.

Что же касается меня, дурака и бездельника, то я обнаружил в мастерской Зубкова бохумский каталог Михаила Гробмана — московского художника-шестидесятника, эмигрировавшего в начале 70-х в Израиль и там осевшего. И меня очень зацепили работы в этом каталоге — просто ужасно понравились! Они показались мне намного занятнее, смешнее, задорнее, чем все холсты стерлиговцев. И я — какая хлестаковская легкомысленность! — уже думал в душевном смятении, уходя с собрания стерлиговцев: „А не податься ли мне в Тель-Авив, чтобы познакомиться с Гробманом? Вот у кого можно поучиться куражу и наглости! Вот с кем хотелось бы разгуляться на воле, как когда-то разгулялись футуристы-разбойники!"

Да-да: я в то время пребывал в ужасном конфузе, расстройстве чувств и смятении. И всё рвался, рвался куда-то, норовил убежать, как убегал всю свою жизнь — сначала из Алма-Аты, потом



*

из Ленинграда, а потом и из всего этого СССР — подальше, лишь бы бежать... И снова, и опять убегал — всё далее и далее... От всех своих близких бежал, от знакомых, друзей и недругов, от ненавистных дел и любимых занятий, от всего дорогого и постылого — прочь, прочь, прочь... Так что уже не в силах был остановиться, даже если бы захотел. Бегство стало моим ритуалом, вечной и неудачной инициацией.

Ну разве это не законченный образ конфуза и смятения: панический беглец в приспущенных штанах, с длинным носом?

А вот в Рустаме, кажется, ничего смятенного не было. Ни смятенного, ни убегающего, ни спрятанного. Ничего раздрызганного или плохо выраженного. Всё в нём было спокойно, ясно, отчётливо. И, кажется, стерлиговцы это тоже понимали и испытывали к Рустаму уважение. И хотя он никогда не повышал голос и временами страдал заиканием, художники в мастерской Зубкова к нему прислушивались — к его наблюдениям, оценкам и мнениям. Его высказывания казались порой ускользающими, осторожными, сдержанными. Но за ними всегда стояла твёрдая и чёткая позиция. Голубой взгляд из-под кустистых бровей был



4

испытующим, вопрошающим. А лицо, столь же чреватое разнообразными выражениями, сколь и спокойное в своей невозмутимости, напоминало иногда скорбную, а иногда весёлую маску, сделанную то ли из какого-то ценного сорта глины, то ли из какого-то старого, но мягкого дерева, и очень хорошо отшлифованную, промоделированную, проработанную большими и малыми резцами и другими славными инструментами, а затем пропечённую в печи, промытую и тщательно на солнце просушенную. Прекрасное лицо — умное и внимательное!

И вот что ещё интересно: происхождение этой маски-лица было довольно загадочно: может, она из Сибири, а может, из Монголии, может, с Тибета, а может, из глубин скифских земель или из Месопотамии. А иногда даже казалось: индейское лицо — совершенно заморское, туземное. Но при этом никакой дикости, никакого варварства в этом лице не было, а скорее наоборот — очень даже культурное лицо и цивилизованное. Мягкое? Артистическое? Учёное? Провинциальное? Столичное? А может быть, даже очень столичное — парижское? Почему бы и нет? Парижская школа, как известно, включала в себя разных пришельцев и кочевников.

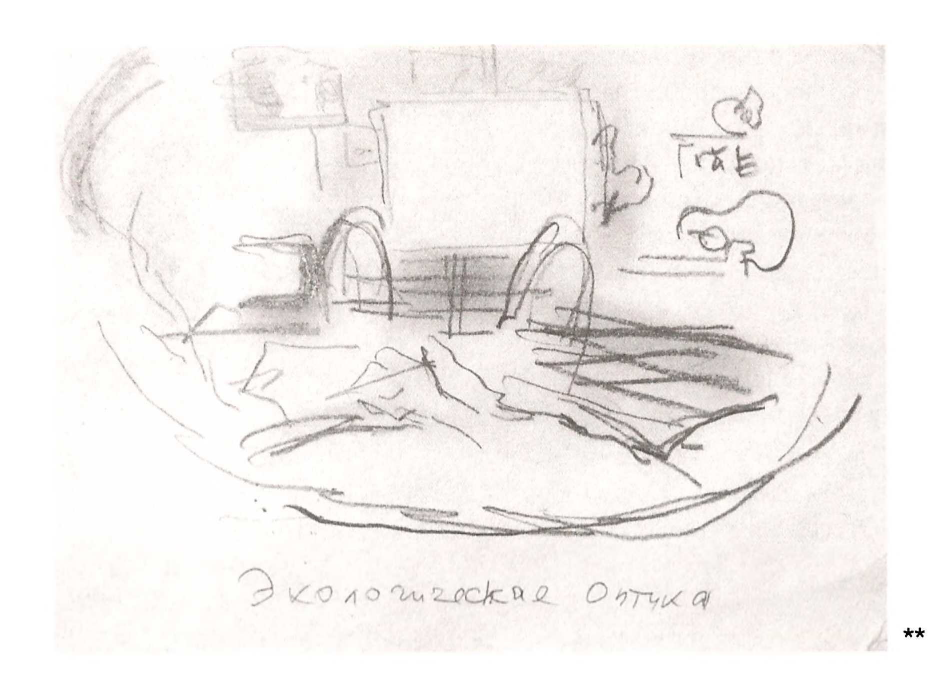
Одним словом, хорошее это было лицо. Да и почему бы ему быть плохим? Как сказал один замечательный русский писатель: „Откуда бы взяться косому взгляду у Пушкина?"

3

Место и время действия моих последних встреч с Рустамом опять-таки иное и совершенно особое: начало 1990-х, Москва. А точнее: тихий переулок в самом сердце российской столицы, хотя имя этого переулка я, к сожалению, запамятовал. Но не суть важно: сам переулок и дом, в котором жил тогда Рустам, стоят у меня перед глазами, как заново сотворённые.

В этом старом московском особняке находилась мастерская художника Валерия Кострина — доброго знакомого Хальфина. И Рустам в этом уютном, хотя и весьма пыльном, прибежище жил и работал, когда бывал в Москве, а бывать ему там нравилось. Ну а я к нему в эту мастерскую забегал, чтобы отдышаться от бешеного карнавала московских улиц.

Да, это был именно карнавал: Москва первой половины 90-х. В том карнавале приняли участие все: бандиты и дворняжки, осиротевшая интеллигенция и бабушки, вышедшие на панель торговать килькой и спичками, новоявленные купцы и воробьи, купавшиеся в жёлтых, подмерзающих лужах, обладатели „мерседесов" и беспризорники, срывающие с проходящих жен-



**

щин сумочки. Это был прорвавшийся наружу карнавал нищеты, подлого барыша и пьяной оголтелости. Московское обалдевшее население впало в экстаз мнимой свободы и мелкобуржуазной вседозволенности. Анархия власти нашла поддержу в среде дельцов и уголовников. А мне, идиоту, померещилось, что блаженное вино из одуванчиков вдруг попало в повесть о континентальном климате.

В это время я был уже эмигрантом, с израильским паспортом. Однако тель-авивское прозябание в компании художника Гробмана мне быстро опостылело. Гробман оказался самодуром и хозяйчиком, а я в таком контексте начинаю бунтовать, как паршивый кот. Вот и поцапался я с этим Гробманом — и сбежал из Тель-Авива в Московию.

Там было весело. Московский ужасающий карнавал оказался самой подходящей для меня средой. Я мигом втёрся в среду сто-



5

личных художников — концептуалистов и их преемников. Сначала, как водится, они меня очаровали, а потом быстро, слишком быстро разонравились. Я-то думал, что они удальцы и храбрецы, а они были гробмановские близнецы, хитрецы, кураторские бубенцы, по течению пловцы и свинцовые тельцы. Поэтому я стал над ними насмехаться, наглеть и бесчинствовать. Я нашёл свой метод покуражиться: показал им сперва шиш, а потом и голый зад с геморроидальными шишками. Мои карнавальные ритуалы приняли разрушительный характер: я буйствовал, бузил, атаковал, скоморошничал... Однажды разбросал стенды уличных художников на Арбате... В другой раз ломился в Министерство Обороны, чтобы вручить министру шлёпанцы... Потом обкакался перед картиной Ван Гога в музее искусств имени Пушкина... И много, много ещё чего вытворял...

Какие-то люди называли это „перформансами". Ненавижу это словечко жалкое! А потом недобросовестные, маломощные

критики навесили на мои нахальные жесты совсем уж пошлый ярлык: „московский акционизм". И поставили меня в компанию с Куликом, Осмоловским, Тер-Оганяном и несколькими другими субъектами, с которыми я на самом-то деле имел очень мало общего. Я никогда не уважал всякие „хэппенинги", а акционистов и аукционистов и вовсе презирал. Я — мелкий хулиган, выскочка, плебей, безобразник и скандалист, анекдотчик и прикольщик малосостоятельный. Я не занимался художественными акциями, а промышлял выходками, наглостями, дилетантскими фарсами, инфантильными эскападами и гнусными проделками. А ещё я любил и до сих пор люблю ритуалы — самобытные, странные, диковинные, сумасбродные...

Рустам это сразу понял. Он мне сказал:

— Да ты, я вижу, дурачишься. Эпатажем увлекаешься? Фортели выкидываешь? Шахер-махер разводишь?

И смотрел на меня со своей всё понимающей улыбкою.

Я от всех его смешных словечек пришёл в щенячий восторг. Мы расхохотались, как школьники.

Хотя в другой раз он воззрился на меня критически: мол, когда бросишь свои глупости?

Но я их бросать не собирался, паяц.

Разве можно быть серьёзным в мире, где всё — фальшивое?

Нужен ГАМБУРГСКИЙ СЧЁТ, настоящий критерий,— вы меня понимаете?

По гамбургскому счёту был один Велимир Хлебников, а на другом конце — Мандельштам Осип Эмильевич. Они оба были настоящие.

А что теперь? Одни недомогания.

Илья Кабаков? Нет колдовства, нет сумасшествия.

Дмитрий Александрович Пригов? Академик надоедливый.

Андрей Монастырский? Но есть же Фёдор Достоевский — куда Монастырскому до него?

Никого, никого нет, кроме Владимира Яковлева и Михаила Рогинского.

Пивоваров рядом с Де Кирико — кунштюк, фокусы милые.

Пепперштейн? Забавный, но не более.

Никого, кроме Клее неустанного и сибаритствующего Боннара, да ещё Мондриана, буги-вуги танцующего.

Как сказал Жиль Делёз: „Алиса в стране чудес" хороша, но за одну страничку Арто я отдам всего Льюиса Кэрролла вместе с Редьярдом Киплингом.

Звездочётов, Литичевский и все эти Свены Гундлахи — „весёлые ребята" из сталинской комедии, пузыри мыльные.

Так же и великий Лев Рубинштейн — современный классик и телевизионная сенсация.

Да, есть ещё этот люмпен, влюблённый в матушку Россию и своё место в истории — Лимонов Эдичка.

А вот Ян Сатуновский — это да, это действительно хорошо, это здОрово.

И ещё мой любимый Павел Улитин — писатель бормочущий.

А всех остальных можно спокойно на помойку выбросить.

Ну, скажите на милость: разве можно быть серьёзным, когда всё вокруг — бздящее и кадящее? И совсем ничего нет настоящего, уводящего в чащу, восхищающего и будящего?

Лучше уж заниматься хулиганскими выходками и рассказывать анекдоты, как Диоген Лаэртский или Джорджо Вазари.

А Рустам Хальфин в это время сидел в тихом московском переулке — далеко от суеты, буйства, хамства и истерических всполохов московского карнавала, уже давно перешедшего в беснование. Рустам был спокоен, сосредоточен и созерцателен. Он не витийствовал и не извивался, как я, ушибленный. Он занимался живописной проблемой осколков — рисовал странные, трудно идентифицируемые кусочки, отлётыши, обломки цветовой материи в пространстве разодранном. И смотрел в трубочку пулоты на фрагменты Матисса и на частички кошмы узорчатой.



*

Почему он это делал? А потому что честному художнику обязательно нужно отстраниться от продажной, истошной, одурманенной современности. Художнику нужно взглянуть в подзорную трубу или в микроскоп на что-нибудь вечное, настоящее. Пусть даже это настоящее удалено от нас на миллион световых лет. Ибо без настоящего, без истинного — без чистого воздуха — очень и очень плохо на этой задыхающейся земле.

А что, кстати, осталось в мире настоящего?

А вот: бескорыстная живопись и бесшабашный, неуправляемый ритуал.

Поэтому под занавес я расскажу вам последний свой анекдот — как раз об этих двух материях: ритуале и живописи.

Говорят, к Рене Магритту, знаменитому сюрреалисту брюссельскому, приходили с улицы почитатели. Они хотели посмотреть на новые работы мастера в аутентическом окружении — в его собственной студии.

Магритт им не отказывал: впускал в дверь и показывал путь в свою мастерскую достославную.

Посетитель устремлялся в указанном направлении и вдруг — что такое?! — получал пинок ниже поясницы: ба-бах!

Конечно, это был шок, причём ужасающий!

Посетитель, не веря себе, возмущённо поворачивался к Магритту — и что же?

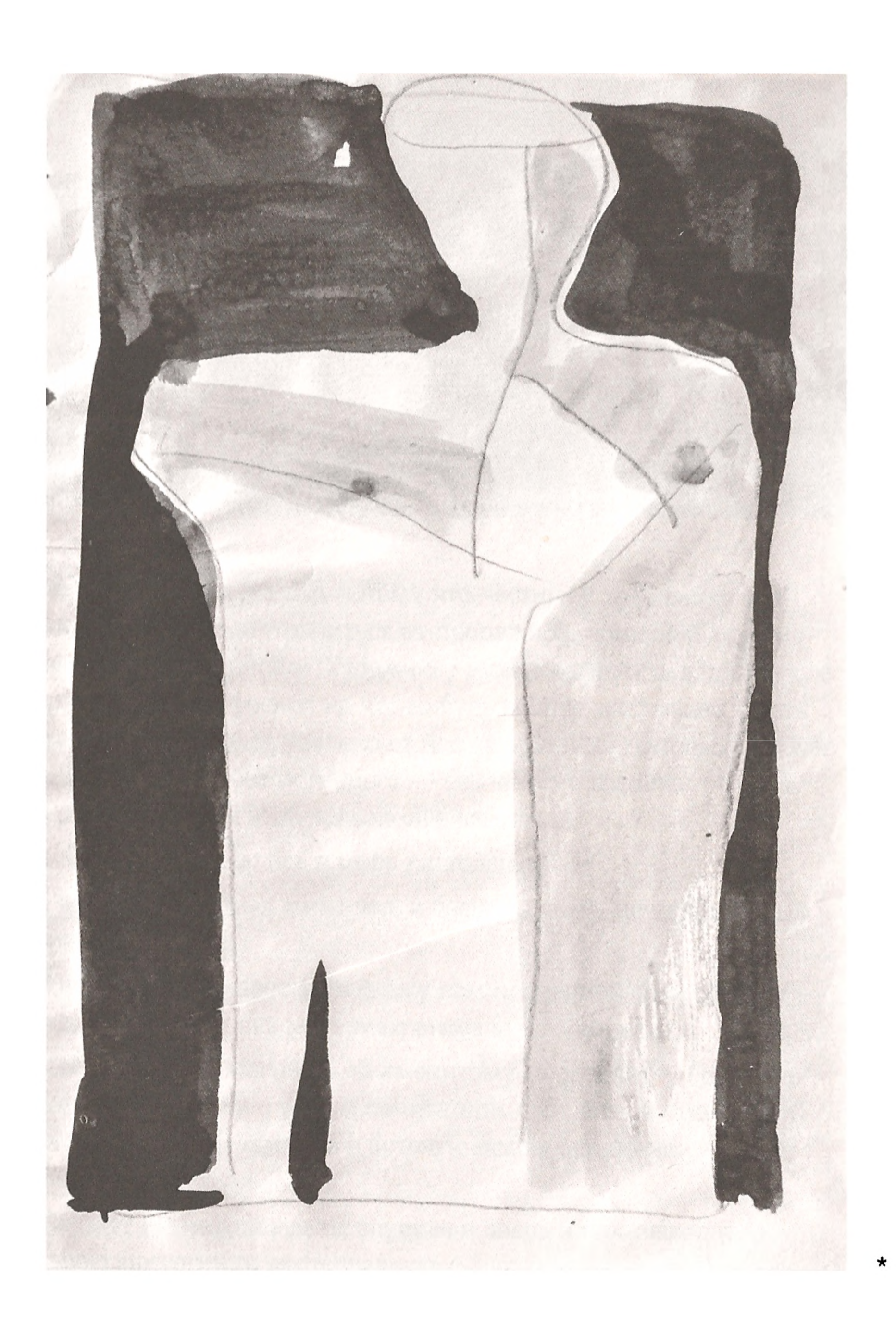
Он видел перед собой лишь приветливую и улыбчивую физиономию художника.

Пришедший не знал, что и думать: был этот пинок наяву или ему только померещилось?

Ха-ха-ха!

Интересная история, не правда ли?

Одной живописи Магритту не хватало. Нужен был ритуал.



*

О чём говорят ночью картины?

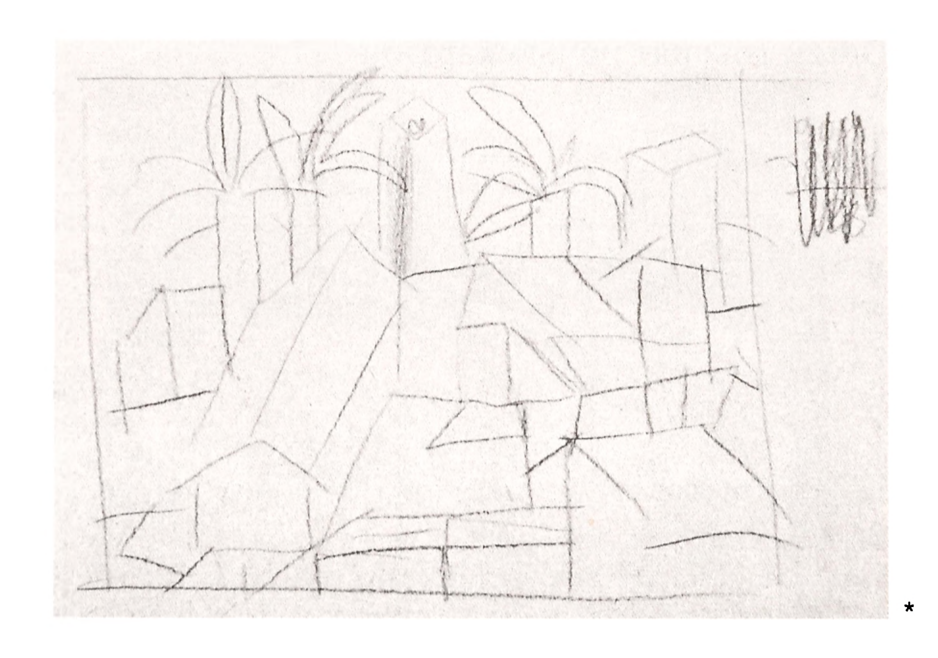
Метеорчик промелькнул,
а никто и не заметил.
Андрей Белый

Как пишет Джорджо Агамбен: „Быть подлинно современным — это вовсе не значит противостоять всему старому. Скорее, это подразумевает понимание, что лишь тогда, когда вещи полностью исчерпали себя, они и становятся по-настоящему необходимыми и действенными. Истинный ритм бытия открывается в свете этого понимания. Однако и сегодня, в нашу экстремальную эпоху, человеческие существа продолжают быть разделёнными между старым и новым, прошлым и настоящим. Искусство, философия, религия, политика исчерпали себя, но как раз поэтому они предстают ныне во всей своей полноте, и только сейчас мы можем почерпнуть из них новую жизнь“.

Таким образом, ставки высоки как никогда.

Но если мы по-настоящему проникнемся этой неоспоримой мыслью философа, то возникает вопрос: как же нам научиться заново любить и использовать всё это громадное культурное наследие? Как оживить его? Как воскресить, возродить, расшевелить искусство, что хранится в стенах наших музеев — этих мавзолеях творчества?

Или иными словами: как растормошить себя, чтобы мы открылись для подлинного восприятия искусства и его радостей?


*

У французского писателя Пьера Гийота есть не совсем научная гипотеза, согласно которой картины — произведения изобразительного искусства — разговаривают по ночам в своих склепах-хранилищах, когда зрители спят в кроватях или мучаются от бессонницы.

Если это действительно так, и картины правда говорят, шушукаются, воркуют, лопочут, шепчутся и общаются, то нам необходимо тайно проникнуть в ночные музеи, как это делают грабители, и вслушаться, понять речи и голоса шедевров прошлого: вникнуть в суть их посланий.

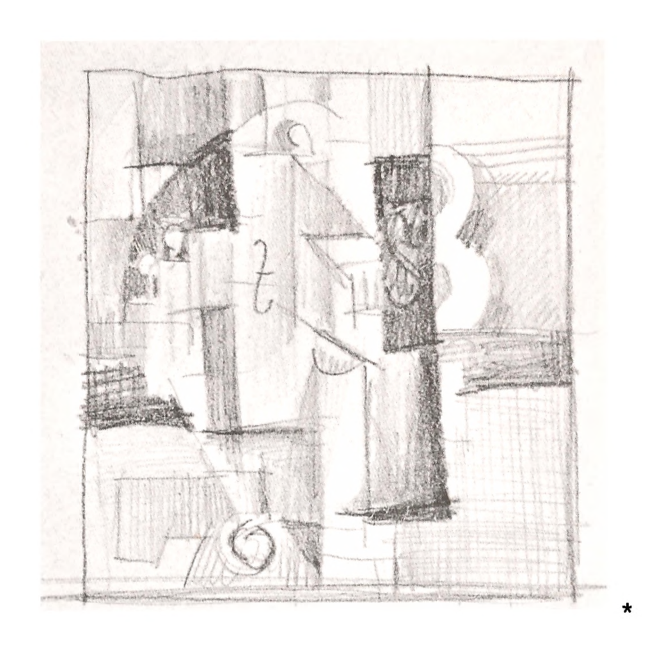
Что это за ночные разговоры и о чём они?

Возможно, это диалоги, подобные творениям Платона?

Или пространные декламации классиков?

Или какие-то волхвования?

Болтовня, птичий язык, хоровое пение?



*

Крики узников, вопли страдания, неразборчивые восклицания?

А может быть, тайный язык заговорщиков?

О чём, например, говорит или молит „Плачущая женщина“ Пикассо, висящая в его парижском музее? Может быть, она и вовсе не плачет, а хохочет, как безумная?

И что вещает, бормочет, шепчет во тьме Дрезденской Галереи „Автопортрет с Саскией на коленях“ Рембрандта? Возможно, он говорит голосом Чичикова или Акакия Акакиевича? А Саския отвечает ему словами Медеи или Сони Мармеладовой? Или они оба кричат, кричат, кричат — как блаженный Бенджи из „Шума и ярости“ Фолкнера?

А “Две Фриды“ на картине Фриды Кало? Что они возвещают, о чём спорят или, быть может, жалуются? И на каком языке — на фарси или на древнеегипетском? И как нам тогда их понять без опытного переводчика?



**

Трудно это — проникнуть в зовы и вызовы прошлого, и на них откликнуться.

Что твердит в своём непередаваемой, божественном экстазе „Даная“ Густава Климта? И другая Даная — тициановская? Ведь не просто же они стонут от заурядного эротического наслаждения? Скорее, обе Данаи могут поведать нам о запредельном упоении. Или, быть может, о слишком, слишком уж человеческом разочаровании.

Или вот знаменитый холст Эдварда Мунка — „Крик“. Только поверхностный ум может предположить, что он всё время кричит одно и то же: „А-а-а!“ По всей вероятности, и вовсе уже не кричит, а погрузился в созерцательное молчание. Но ведь и оно, воспетое Стефаном Малларме и Феликсом Фенеоном, наверняка что-то значит, и нам нужно вдуматься в его значение.

А что по ночам происходит с картиной Клее „Сенекио“? На ней изображён такой смешной, такой сиятельный лик полоумного!

Что лопочет нам этот странный Сенекио? Бормочет ли он, как герои пьес Беккета? Или, возможно, цитирует своего родителя:

In Herzens Mitte
als einzige Bitte
verhallende Schritte
von der Katze ein Stück:
ihr Ohr löffelt Schall
ihr Fuss nimmt Lauf
ihr Blick
brennt dünn und dick
vor ihrem Antlitz kein Zurück
schön wie die Blume
doch voller Waffen
und hat im Grunde nichts mit uns zu schaffen

Или вот ещё одна интереснейшая загадка: что шепчет „Меланхолия“ Дюрера? Над смыслом этого офорта бились многие блистательные умы — от Иоганна Якоба Бахофена и Якоба Буркхардта до Томаса Манна и Аби Варбурга. Но это до сих пор тайна: какие словеса и какие умолчания на языке у Меланхолии.

И, наконец, самая знаменитая картина на свете — „Мона Лиза“, или „Джоконда“ Леонардо. Что она твердит своими таинственными губами, чего взыскует, о чём молится? Или она действительно, как думал Алексей Фёдорович Лосев, всего лишь пустая буржуазная дамочка? Или она мечтает об усиках, обещанных ей Марселем Дюшаном?

Может быть, по ночам в своей луврской пустыне бедная Джоконда мычит, как русский футурист или швейцарская корова. Возможно, она способна изъясняться одними междометиями и забыла речь человеческую.

Эй, Джоконда, скажи!

И тут она начинает декламировать стихотворение Вильяма Блейка на языке оригинала:

Tyger Tyger, burning bright,
In the forests of the night;
What immortal hand or eye,
Could frame thy fearful symmetry?

In what distant deeps or skies.
Burnt the fire of thine eyes?
On what wings dare he aspire?
What the hand, dare seize the fire?

And what shoulder, & what art,
Could twist the sinews of thy heart?
And when thy heart began to beat,
What dread hand? & what dread feet?

What the hammer? what the chain,
In what furnace was thy brain?
What the anvil? what dread grasp,
Dare its deadly terrors clasp!

When the stars threw down their spears
And water'd heaven with their tears:
Did he smile his work to see?
Did he who made the Lamb make thee?

Tyger Tyger burning bright,
In the forests of the night:
What immortal hand or eye,
Dare frame thy fearful symmetry?

Поистине: всем нам необходимо спрятаться ночью в Эрмитаже, Прадо, Лувре, в венских музеях и лондонских, в ватиканском собрании и в нью-йоркском Метрополитен, чтобы постичь тайные языки и речи шедевров прошлого.

И тогда, быть может, мы начнём жить по-новому... Чисто жить, мудро, красиво и весело...



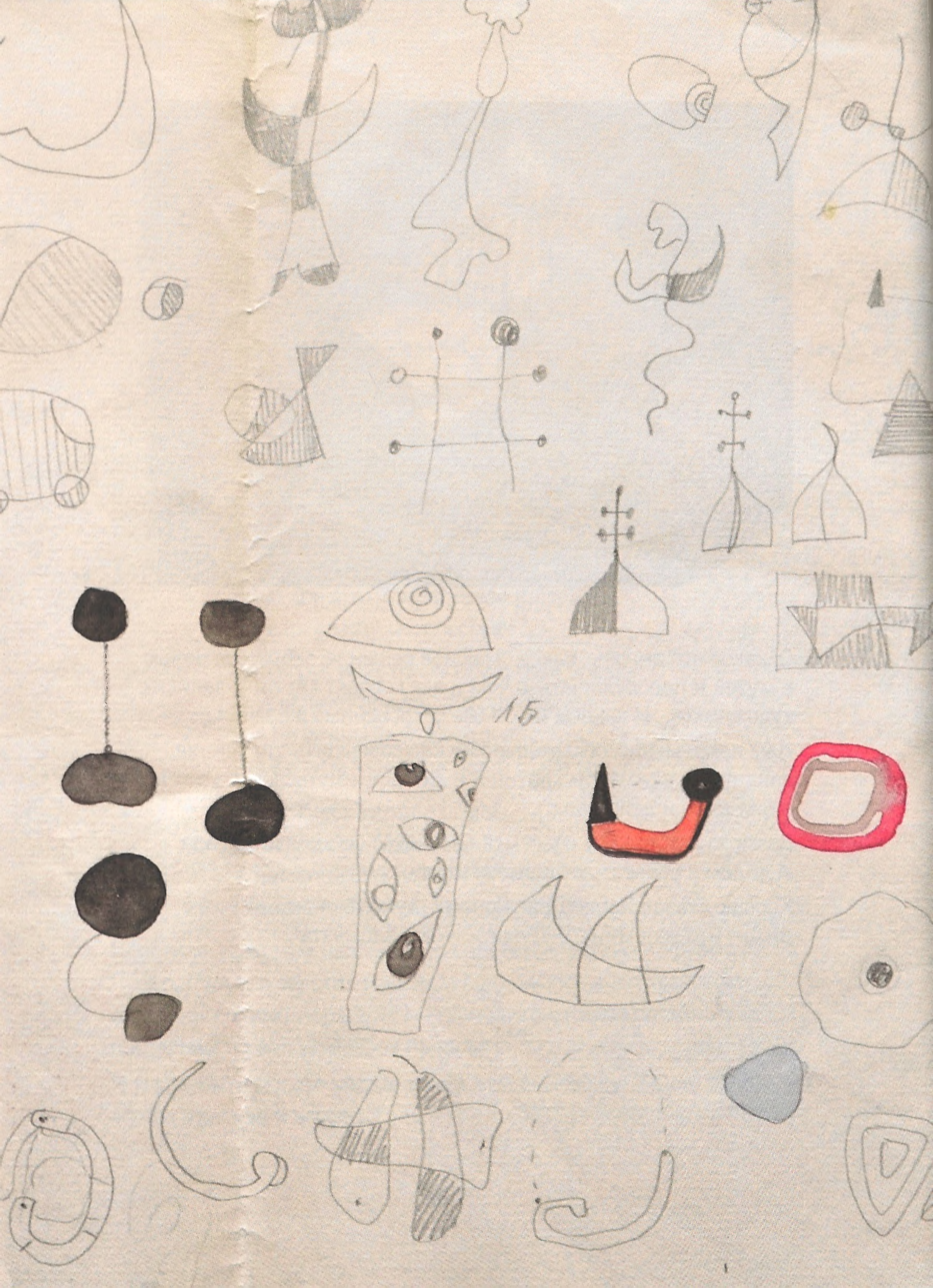
**

О, какое это детское, какое смешное решение: забраться ночью в музей и подслушивать: о чём и как говорят картины великих художников... И каковы их самые сокровенные желания...

Нам непременно, обязательно нужно совершить это усилие: вникнуть в разговоры картин и ими проникнуться. И с этим знанием жить и действовать.

Возможно, тогда мы спасёмся из нашего сегодняшнего ада. И уйдём в более счастливые обители.

Хорошо сказал Хорхе Луис Борхес: „Думать — это не то же самое, что вспоминать. Думать — это забывать".



Вместо послесловия: помнить

10 октября 2019 года я получил великолепный подарок от заехавшего в Цюрих петербургского писателя — небольшую, изящно изданную книгу Джорджо Агамбена, моего любимого философа. Книга называется „Автопортрет в кабинете" и заключает в себе самое, быть может, личное и самое нежное эссе мыслителя. Это — необычный автопортрет, написанный не „с натуры", а опосредованно — через портреты друзей. Агамбен воссоздаёт себя, рассказывая о людях, которых он любил. Среди них такие хорошо известные фигуры, как Мартин Хайдеггер, Ги Дебор, Пьер Паоло Пазолини, Эльза Моранте, Хосе Бергамин, Жан-Люк Нанси, Пьер Клоссовски и другие. А, например, Вальтера Беньямина Агамбену не довелось лично знать, но Беньямин стал ангелом-хранителем итальянского философа. Близость, дружба, влияние этих людей сформировали Агамбена, и он повествует историю своего становления, где никакому законченному „я" нет места. Вместо „я" — вечная потеря себя в других и нахождение самого сокровенного и интимного в чужой мысли, понятой и развиваемой в собственном ключе, своим голосом. А ещё — поскольку Агамбен большой знаток и ценитель живописи — обретение себя в произведениях изобразительного искусства, будь то „Автопортрет близ Голгофы" Гогена, картина Боннара,

*

изображающая обнажённую модель, или рисунок загадочного художника-иллюстратора Сабино Профети...

Одной из самых потрясающих мыслей в этой книге — а их там много — является мысль, высказанная итальянским историком культуры Николой Кьяромонте. В своих записных книжках, которые Агамбен с восхищением цитирует, Кьяромонте ставит исключительно важный для каждого человека вопрос: ЧТО ОСТАЁТСЯ?

„Что остаётся от последовательности дней и лет, которые мы прожили, как могли, то есть следуя потребности, чью закономерность нам не удаётся расшифровать даже сейчас, но, в то же время, прожили как пришлось, то есть случайно?"

Кьяромонте отвечает так: „Остаётся то, чем мы являемся, и то, чем мы были: воспоминание о том, что мы были „прекрасны", как сказал бы Плотин, и способность сохранять его живым. Остаётся любовь, если её удалось испытать, воодушевление, внушаемое благородными поступками, следами благородства и достоинства, которые можно найти среди отбросов жизни. Остаётся — если остаётся — способность сознавать, что то, что хорошо, хорошо, а то, что плохо, плохо, и нельзя сделать так, чтобы было иначе. Остаётся то, что было, то, что заслуживает сохранения, то, что ЕСТЬ".

Это уже настолько глубокая и безоговорочная правда, что, как говорит Агамбен, можно пропустить окончание этого размышления: „А от нас, от нашего Эго, из которого мы никогда не сможем вырваться и от которого не сможем отречься, не остаётся ничего".

И Агамбен твёрдо заключает: „...Само то, что „от нас ничего не остаётся", гарантирует то, что нечто хорошее остаётся. Хорошее в некотором отношении неотличимо от нашего исчезновения в нём, оно живёт лишь благодаря печати и узору, которые отмечают на нём наше исчезновение".



**

Прочитав эти столь трудные и одновременно столь ясные слова, я подумал о тех неумелых очерках, которые написал о Рустаме и Лиде (они все к тому времени уже были написаны), и спросил себя: смог ли я хоть чуть-чуть нащупать и выразить „то, что осталось“ от встреч с этими чудесными людьми, от их искусства, от собственных воспоминаний? Или я со своим постылым Эго нафантазировал, нагородил, насочинял бог весть что?

„Мы, — говорит Агамбен, — это всего лишь задерживание дыхания на чём-то более высоком, что, однако, черпает жизнь и вдохновение из этого нашего задержанного дыхания“.



Если это так, то я не совсем пропал. Ведь я действительно восхищался и благоговел перед тихим достоинством Лиды и напряжённым поиском Рустама. Я легкомысленно убегал от них, не способен был по-настоящему напитаться их присутствием, подчас не мог вынести их молчаливой интенсивности, но я бескорыстно уважал и любил их. Значит, всё-таки не наврал с три короба, не погряз в досужих вымыслах, хотя наверняка не сумел найти самые нужные, точные слова. Я не придумал Лиду Блинову, у которой была такая особенная, такая труднодостижимая и тайная форма-жизни, неподвластная чужим взорам. И стремление к праведности и артистическому благу, присущее Рустаму, я тоже не придумал. Что же касается ценности их художественных работ, то они ценны прежде всего тем, что были и остаются, как сказал однажды Н. Н. Пунин, „тождеством жизни, её куском — куском, сделанным в искусстве“.



Послушаем Пауля Клее: „В большой яме с формами лежат обломки, за которые ещё можно ухватиться. Они дают материал для абстракции. Чем ужаснее мир, тем абстрактнее искусство. Счастливый мир порождает искусство посюстороннее“.

В каком ужасном мире мы живём сейчас, и как нам необходимы живительные обломки чего-то настоящего, пришедшего из прошлого!

Искусство самого Клее — поту-посю-поту-посю-поту-посюстороннее. И оно всё состоит из обломков — осколков могучих идей и форм, образов и мотивов.

Клее из своих обломков создавал людо-волков, тихо-молков, свето-осколков, бибабо-потомков, шишимор-среди-взгорков, всяких головоногоголомков — тварей из эмпирея.

**



**

Как бы я хотел перестать быть собой и стать одной из этих тварей!

Мысли Клее об обломках вторит Н. Н. Пунин: „Как историк искусства, я хорошо знаю, что великое прошлое всегда только груда обломков. Мною живёт, ещё живёт — великое прошлое". И дальше: „Прошлое всегда груда обломков, случайно, если вдуматься в это, сохранённая человечеством, и вот это „случайно" так изумительно прекрасно противостоит системе. Я прекрасен своими случайностями".

В сущности, все мы — сегодняшние люди — состоим из одних обломков, осколков. Как я уже писал в другом месте, это обломки „охотников» и „собирателей", „изобретателей" и „приобретателей", „оживителей" и „умертвителей". Один обломок в нас кричит: „Жить хочу!", другой: „Помереть бы!", один взывает: „Боже праведный!", а другой: „Деньжат бы!". Такая вот жестокая и бесконечная распря — битва между осколками оживления и умерщвления в каждом отдельном человеке. Нужна Идея, чтобы собрать эти обломки воедино — и жить чисто, мудро и радостно. А может, не Идея нужна, а нужда. Искусство и есть такая нужда — в красоте, которая спасёт мир.

Обломки, осколки,— эта идея и этот мотив захватывали Рустама и Лиду. Они оба понимали: мы живём в мире обломков, где всё подлинное разрушено, разрублено, раздроблено, похерено и похоронено под грудами хлама. И необходимо спасаться: ухватиться за какой-то верный и чудный обломок, чтобы не утонуть в океане мути. Они искали самый ясный, светозарный, самый величественный обломок. И нашли, и ухватились — за искусство, за живопись, за кусочки живой жизни, за древнюю идею искусства жизни.

Как и всякое хорошее искусство, основанное на зрении, работы Лиды и Рустама избегают словесного комментария и требуют внимательного, доброжелательного всматривания. И тогда

открываешь: в их вещах постоянная учёба видеть совпадает с невинностью взгляда. Это и придаёт интенсивность их работам, а заодно кардинально отличает их от подавляющей массы современного искусства, в котором давно уже торжествует печальное уродство, дискурсивное безобразие и бесконечное повторение уже сделанного. Осколки живой жизни так же редко встречаются в корпусе contemporary art, как критическое восприятие — в зрительской среде.

Нужно сильно задуматься: что это такое — ВИДЯЩИЙ ГЛАЗ. Наше обыденное, скользящее по предметам и существам зрение таково, что от него ускользает всё важное и волшебное. Грубо говоря, сегодняшний глаз останавливается только на газетном заголовке, кричащем об очередной распродаже или очередной катастрофе — с приложенным к этому фото ещё одной селебрити или ещё одного упавшего самолёта. Забыты старинные учения о концентрации взгляда на цветке или божественном Лике, на линии или тени, на фактуре травы или узоре текемета. Забыты и практики умного смотрения, которые дали шедевры Дюрера и Рембрандта, старого китайского искусства и высокого модернизма.

Работы Хальфина и Блиновой заставляют нас вспомнить о существовании „школ", „академий" и ребяческих радостей человеческого глаза. Уже за это им нужно сказать СПАСИБО.

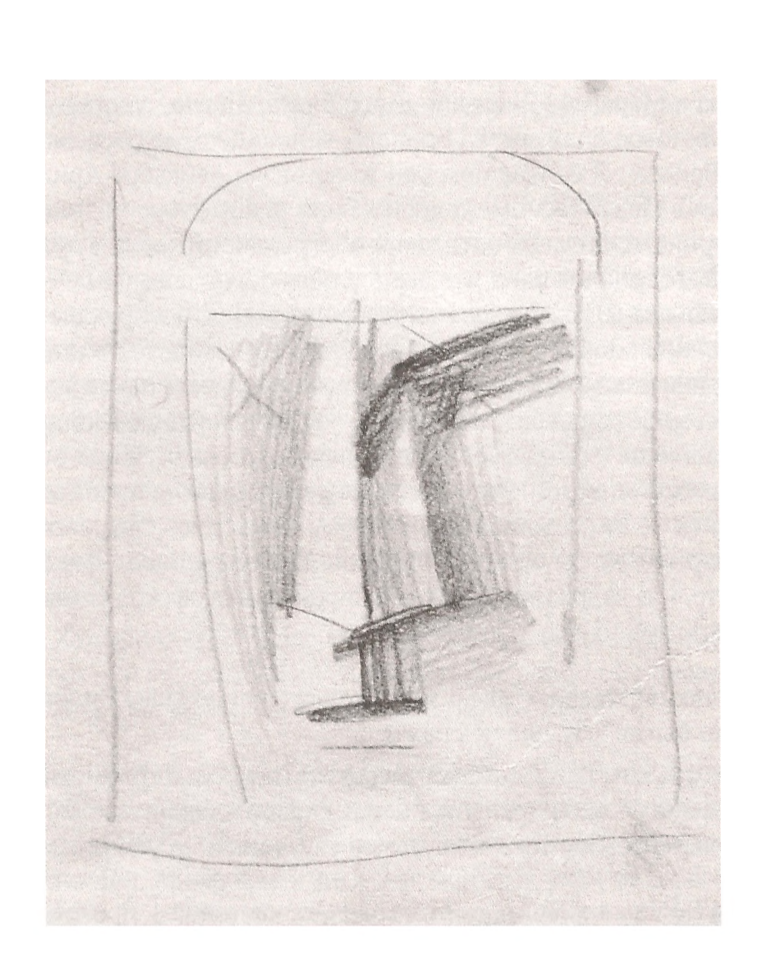
В конечном итоге, всё, что сделали Рустам и Лида (как и все другие настоящие художники и поэты), есть тоже всего лишь осколки, ошмётки, обрывки, обломки каких-то нераскрытых возможностей, прекрасных видений, попыток уйти от своего маленького „я" к чему-то большому и подлинному, одним словом, осколки веры и правды. Эти осколки уже никак не собрать в завершённое целое — да и не нужно. Всё зависит от нашего собственного, зрительского взгляда: какой именно осколок-обломок мы выберем, подберём и что с ним будем делать.

И не так уж важно, что я, например, совершенно равнодушен к тем видео-работам и инсталляциям, которыми Рустам Хальфин занимался в последние годы своей жизни. В настоящее время я достаточно далёк и от художественных проблем, важных для Рустама-живописца. Меня больше не волнует редукционистский и абстрагирующий аспект модернизма, идущий от Сезанна к Моранди. Я предпочитаю благородную чувственность Дега, цветовое блаженство Боннара, великолепную беспомощность Вольса... Я сейчас покорён живописью Авигдора Арихи, который в какой-то момент свой жизни решительно порвал с модернизмом, с сезаннизмом, с абстракционизмом, и погрузился в созерцание того, что было у него перед глазами — окна, стула, комнаты, шляпы, цветка в горшке, жены, позирующей ему, обнажённой модели. Он писал всё это без очевидного метода, без тиранической системы, но с живой, трепетной памятью обо всей истории мирового искусства — от палеолита до Мондриана. Он живописал с открытым сердцем, бесконечным смирением и юношеской отвагой. Это уже какая-то невероятно простая живопись по ту сторону всех „измов“ — живопись скромной и одновременно бесстрашной правды. Это не реализм, фиксирующий то, что художник видит, а великое философское удивление: „Неужели это то, что я вижу?“

Ариха так определяет идею живописного искусства: „Живопись есть эхо бытия“. Лучше не скажешь.

Как раз это я и пытаюсь здесь выразить: искусство Блиновой и Хальфина — эхо их жизни, иногда слабое и невнятеое, иногда чёткое и ясное. Эхо того, что уже не увидишь и не услышишь.

Пулота Рустама и Лиды — это, конечно, настоящее, прекрасное открытие, и о нём вновь и вновь хочется вспоминать, думать и воображать: что я могу извлечь из этой детской и мудрой пулоты для спасения своей жизни, как я могу повернуть мою осколочную жизнь в сторону блага и блаженства?



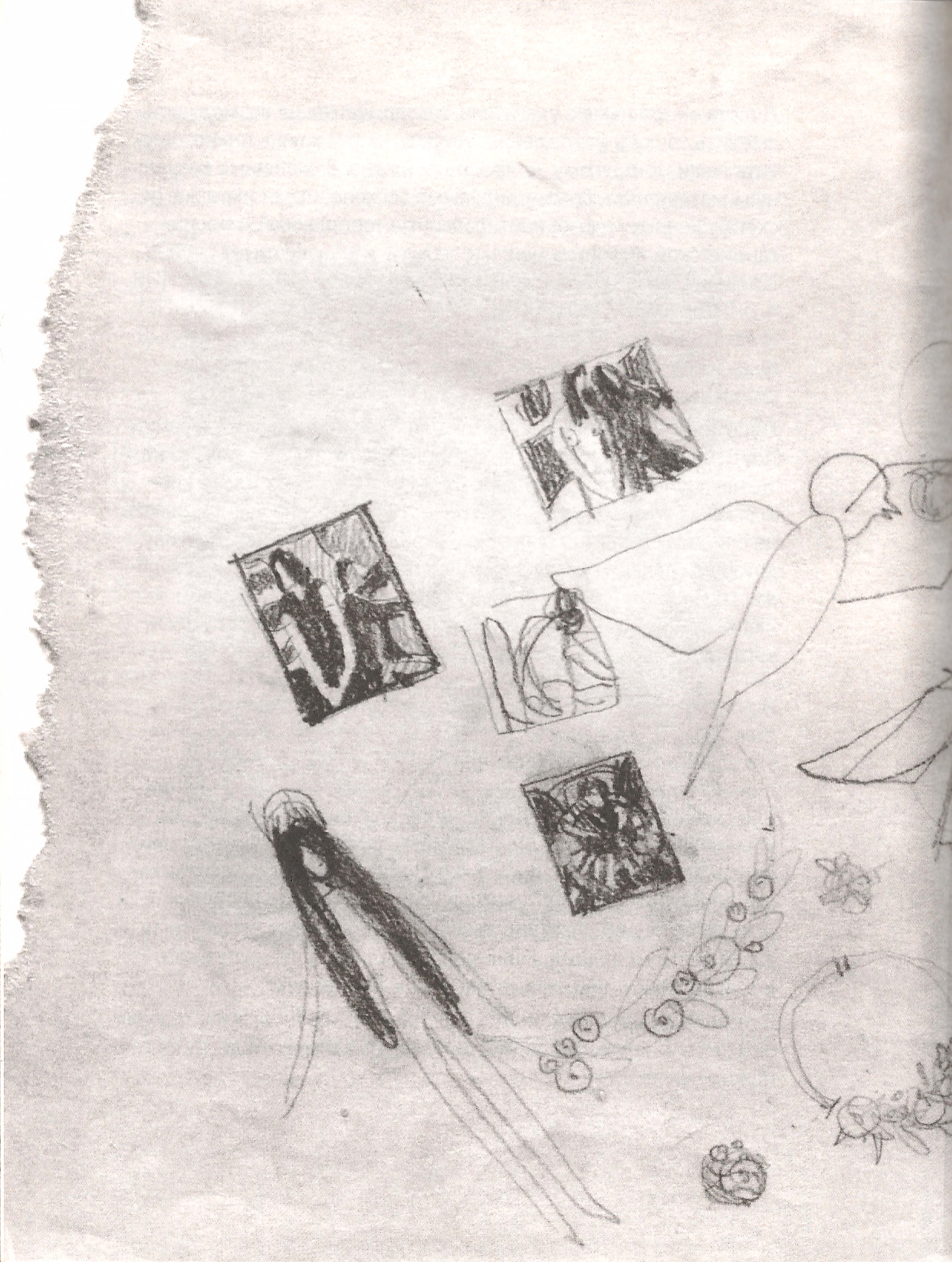
*

Пулота — это намёк, указатель, вектор. Намёк на возможность сменить точку и угол зрения, увидеть мир и жизнь иначе, ощутить вещи по-другому — яростно и нежно. Заваленные визуальным материалом, бомбардируемые бесконечными имиджами, сконфуженные и дезориентированные торгашеской и пропагандистской информацией, мы забыли, что существует СОЗЕРЦАНИЕ и РАЙСКОЕ ЗРЕНИЕ, что существует АСКЕЗА ВИДЕНИЯ и ОЧИЩЕННОЕ СМОТРЕНИЕ, что существует ВЗГЛЯД ДИТЯТИ. И есть, наконец, АРТИСТИЧЕСКИЙ ВЗГЛЯД НА ВЕЩИ, который нужно постигать, которым следует проникаться, если ты не родился с этим талантом.

Пулота — шутка, гэг, дружеское напоминание о существовании поэтического зрения, о наличии одухотворённого глаза. Это не то, чему учат в школе, а скорее то, что практикуют после уроков, когда учитель уже не смотрит. Пулоту нужно воспринимать не слишком серьёзно — не как возрожденческую перспективу, которую сделали обязательной дисциплиной в академиях художеств. С пулотой надо обращаться как с хорошей игрушкой — любить её и уметь извлечь из неё радость. И следует помнить: когда дети взрослеют, игрушки грустнеют.

И опять Пунин: „... В конце концов, всякое произведение искусства, даже не особенно значительное, есть нечто единственное; это всегда частный случай. Удача. На десятки тысяч один удачливый случай, случай par exellence, в высокой степени случай и исключение... Какое в этом прекрасное нарушение всех „закономерностей мира“, какое отрицание системы! Граждане живут, приспособленные к законам, и смотрят на часы, и вдруг приходит человек удачи, человек случая, и ещё говорит, вроде меня: „я прекрасен случайностями“; чтобы быстро ввести его в систему, ему дают номенклатуру: импрессионист или индивидуалист, и этим думают прикончить его в поле за городом“.

Я отнюдь не хочу прикончить Рустама и Лиду и поэтому говорю: они не то и не это, они ничто, они воздух, которым я дышу, они просто осколки...



Как сказал мне однажды во время прогулки по Алма-Ате Юрий Михайлович Лотман: „Мы не знаем, что из культурного наследия пригодится будущим людям. Это может быть что-то совсем лишнее, ненужное, маловажное для нас“.

Если мою память о Лиде и Рустаме попытаться оформить в одной фразе, то это будет: „Закрывая глаза, я вижу два силуэта, две тени, две неясных фигуры, о которых я почти ничего не знаю,— кроме того, что их поэтический статус на Земле бесспорен“.

Они, эти фигуры, учат: каждый из нас должен помнить о поэтическом положении человека на этой планете, то есть о доле вечного странника, подобного очарованным персонажам Лескова и героям народных сказок — непослушным детям.

Поэтому напрасны и бесплодны любые попытки канонизировать, узаконить, утвердить в коллективной памяти, увековечить Хальфина и Блинову. Настоящие Лида и Рустам не принадлежат ничему устоявшемуся, никакой территориальной культуре, традиции или нормативу. Они черпали отовсюду: прикоснулись к мудрости и усладе Востока так же, как к дерзким находкам русского модернизма и изощрённой мысли Западной Европы. При этом они остались сингулярностями, неприкаянными искателями, одинокими беглецами. Такими они жили и умерли, а если кто-то хочет их воскресить, то должен помнить: настоящее воскрешение — это пробуждение собственной души, глядящей на осколки их добрых видений и тихих гимнов.

Ну а теперь последняя цитата, опять из Пунина: „Вот и всё. Я перечитал письмо и вижу, что ничего не сумел сказать; самое ужасное при этом — столько литературы. Как бы хотелось научиться писать просто“.

Цюрих, 1 ноября 2019



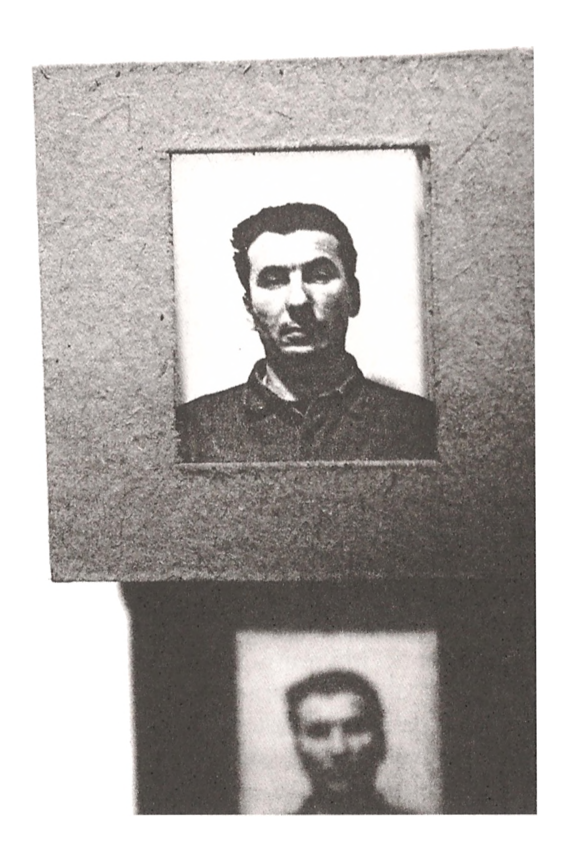
Лидия Блинова и Рустам Хальфин. 80-е.
Фото из архива Ларисы Андреевой

Лидия Блинова и Рустам Хальфин

Лидия Блинова (1948–1996, Алма-Ата)
Рустам Хальфин (1949, Ташкент — 2008, Алма-Ата)

Дуэт Лидии Блиновой и Рустама Хальфина сыграл важную роль в формировании казахстанской современной арт-сцены. Блинова и Хальфин познакомились в раннем возрасте и вместе начали посещать изобразительную студию во Дворце Пионеров в Алма-Ате. Позже они оба получили архитектурное образование. Блинова — в алма-атинском Архитектурно-строительном институте, Хальфин окончил Московский архитектурный институт. Там Хальфин познакомился с Владимиром Стерлиговым, одним из последних представителей русского авангарда, впоследствии сильно повлиявшим на творчество алматинской пары. И Блинова, и Хальфин входили в круг последователей Стерлигова, они также организовывали небольшие «квартирные» выставки своих коллег в Алма-Ате.

Они были не только супругами, но и соратниками по искусству, часто создавая совместные концептуальные проекты, которые находились на пересечении нескольких дисциплин — архитектуры, живописи, скульптуры, перформанса. Концепт «пулоты», сочетания пустоты и полноты, своеобразный «прибавочный элемент искусства» по Малевичу, был разработан супругами совместно и может служить ярким примером коллективной интеллектуальной работы художников. Свою программную инсталляцию «Пулоты» (1995), например, Хальфин никогда не показывал без «Пальцевого орнамента» (1995) Блиновой даже на своих персональных выставках. Одного художника было сложно представить без второго. Сам Хальфин называл Блинову своим «альтер эго».



Александр Бренер
Слайд из архива Елены и Виктора Воробьевых

Александр Бренер

Александр Бренер — поэт и художник, который не умеет писать стихи и не умет рисовать, но отчаянно пробует и, главное, пытается жить как поэт и художник, то есть бесприютно и сбивчиво.

А. Б. родился в 1957 году в Алма-Ате, где закончил советскую среднюю школу и учился на филологическом факультете Педагогического института имени Абая. Потом жил в Ленинграде, Москве, Тель-Авиве и Вене, Берлине, Париже, Лондоне, Лиссабоне, Барселоне и других городах, но нигде не нашёл себе места. Как сказал философ: «Уверенными можно быть лишь в том, что мы уже не знаем, где находимся... Стать сокровенно чужими самим себе, не иметь больше родины... Того, что у нас есть — привычек, обыкновений, воспоминаний,— слишком много, мы больше не можем их в себе удерживать».

В ходе свих блужданий А. Б. рисовал лубки вместе со своей возлюбленной Барбарой Шурц и публиковал книги — самиздатом и в российских издательствах. Ни одна из этих книг ему не принадлежит, как и ни один рисунок. Всё написанное и опубликованное тут же делается пеплом, любой рисунок испаряется и вновь становится воображаемым образом.

Сейчас А. Б. живёт в Цюрихе, но не среди его граждан, а на берегу Лиммата или на скамейке в парке. Друзей здесь у него нет, но есть мёртвые поэты и художники, с которыми он якшается. И есть Барбара.

УДК 745/749(084.1)
ББК 85.14я6
Б87

* Рисунки Лидии Блиновой (80–90-е)
Из архива Саиды Джиенбаевой

** Рисунки Рустама Хальфина (90-е) предоставлены галереей Тенгри Умай. Из коллекции Национального музея Республики Казахстан, г. Нур-Султан

Хальфин Рустам

1. «Двойное фрагментирование Матисса». 1993
Из коллекции Государственного музея искусств им. А. Кастеева Республики Казахстан, г. Алматы
2. «Автопортрет без зеркала — I». 90-е
3. «Памяти Иосифа Бродского». 2005
4. «Мой Матисс». 1995
5. «Автопортрет без зеркала — II». 90-е

Aspan Gallery

ISBN 978-601-06-6074-8

Б87 Александр Бренер
«Искусство жизни и искусство видеть: Блинова и Хальфин»
Дизайн Елена и Виктор Воробьевы
Верстка, печать Арт Депо студия
Aspan Gallery
Expo Villa, Аль-Фараби 140А Алматы 050020 Казахстан
www.aspangallery.com

ISBN 978-601-06-6074-8



УДК 745/749(084.1)
ББК 85.14я6
Б87



Рустам Хальфин и Александр Бренер
Москва. 1994. Фото Анне Химмельстранд